

**Szegedi Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar**

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

Pápai Zsolt

BOLOND PIERROT CSODAORSZÁGBAN
– Az európai művészfilm és a Hollywoodi Reneszánsz (1965–1967–1975) –

TARTALOMJEGYZÉK

1. BEVEZETÉS

- 1.1. Előszó: a Hollywoodi Reneszánsz definíciója és a dolgozat célkitűzése ... (6)
 - 1.1.1. A Hollywoodi Reneszánsz periodizációja ... (6)
 - 1.1.2. A Hollywoodi Reneszánsz definíciója ... (8)
 - 1.1.3. A dolgozat célja ... (10)
 - 1.1.4. A dolgozat felépítése ... (12)
- 1.2. A Hollywoodi Reneszánsz kontextualizálásának lehetőségei ... (13)
- 1.3. Infláció: a Hollywoodi Reneszánsz politikatörténeti és társadalomtörténeti kontextusban ... (14)
 - 1.3.1. A Hollywoodi Reneszánsz politikatörténeti kerete ... (15)
 - 1.3.2. „A világ forrong. Mi tükrözzük ezt” (politikus műfajfilmek) ... (16)
 - 1.3.3. Az ideológia vége: a hollywoodi film és az ellenkulturális mozgalmak ... (17)
- 1.4. Recesszió és liberalizáció: a Hollywoodi Reneszánsz gazdaság- és intézménytörténeti kontextusban ... (20)
 - 1.4.1. A háború utáni recesszió ... (21)
 - 1.4.2. A közönség megváltozása ... (22)
 - 1.4.3. Liberalizáció: a cenzúra átalakulása ... (24)
 - 1.4.4. Mozikultúra és filmoktatás: az európai művészfilm presztízse az Egyesült Államokban az ötvenes–hatvanas években ... (25)
- 1.5. Emancipáció: a Hollywoodi Reneszánsz formatörténeti kontextusban ... (27)
 - 1.5.1. Az újjászületés felé ... (27)
- 1.6. A szakítás programja: Arthur Penn *Bonnie és Clyde*-ja ... (29)
 - 1.6.1. A *Bonnie és Clyde* és a politikai modernizmus ... (30)
 - 1.6.2. A *Bonnie és Clyde* önreflexivitása ... (32)
 - 1.6.3. A nyitány mint manifesztum ... (33)
 - 1.6.4. A *Bonnie és Clyde* és a *Kifulladásig* ... (35)
 - 1.6.5. Szabadság, szerelem, halál – a francia újhullám hívószavai a szüzseben ... (37)
 - 1.6.6. A szabadság korlátai ... (39)

2. A REVIZIONISTA MŰFAJFILM ELMÉLETE

- 2.1. A bordwelli művészfilm-koncepció jellemzése és kritikája ... (40)
 - 2.1.1. A bordwelli művészfilm-koncepció három pillére ... (40)
 - 2.1.2. A bordwelli koncepció kritikája ... (43)
 - 2.1.3. Kovács András Bálint Bordwell-bírálatának kritikája ... (45)
- 2.2. Műfajiság és filmforma kérdései a Hollywoodi Reneszánszban ... (47)
 - 2.2.1. Műfaj, antiműfaj, filmforma és filmstílus ... (48)
 - 2.2.2. A klasszikus műfajok revíziója: a *McCabe és Mrs. Miller* példája ... (49)
 - 2.2.3. Hollywoodi stiliszták: Altman hangsávon végzett kísérletei ... (52)
 - 2.2.4. Hollywoodi stiliszták: Sam Peckinpah vizuál-alkímiája ... (54)
 - 2.2.5. Film-palimpszeszt: a keleti partiak kísérlete az európai inspirációk és a hollywoodi hagyományok integrációjára ... (55)
 - 2.2.6. Jegyzet Woody Allenről ... (57)

- 2.3. A bordwelli koncepció áthangolása, és a Hollywoodi Reneszánsz jellemzésének lehetőségei ... (58)
- 2.3.1. A bordwelli koncepció Reneszánszbeli alkalmazhatóságának problémái ... (59)
- 2.3.2. Bordwell újraírása: műfaji kommentárok ... (59)

3. OBJEKTÍV REALIZMUS A HOLLYWOODI RENESZÁNSZBAN

- 3.1. Bevezető ... (65)
- 3.2. A filmkép és a filmnyelv revíziója ... (66)
 - 3.2.1. A funkcionális filmkép és filmnyelv válsága ... (67)
 - 3.2.2. A filmkép és a filmnyelv reneszánsza ... (68)
 - 3.2.3. A hollywoodi filmkép objektivizálódása ... (71)
 - 3.2.4. Objektivizálódás versus metaforikusság ... (75)
 - 3.2.5. Kitekintés: a fantasztikus fordulat, és a hollywoodi realizmus alkonya ... (76)
- 3.3. A hollywoodi filmek szűzségének új típusú realizmusa ... (78)
- 3.4. A véletlen illúziója ... (79)
 - 3.4.1. Renoir macskája, avagy triviális szituációk és mellékszálak a szűzségben ... (80)
 - 3.4.2. Véletlen egybeesések ... (86)
 - 3.4.3. A véletlen mint struktúratemető és struktúratemető erő Altmannál ... (88)
- 3.5. Epizodikus építkezés a revizionista műfajfilmekben ... (91)
 - 3.5.1. Az epizodikus szűzség és a dezorientált hős ... (92)
 - 3.5.2. Lőj a Sofőrre! Epizodikusság a Hollywoodi Reneszánsz road movie-jaiban (Monte Hellman: *Kétsávós országút*) ... (93)
- 3.6. Nyitott végű elbeszélések ... (96)
- 3.7. Ellipszisek a revizionista műfajfilmekben ... (98)
 - 3.7.1. Az understatement reflexiója ... (98)
 - 3.7.2. A hiány poétikája és a fragmentált világ képe Altmannál ... (99)
 - 3.7.3. Az ellipszis mint struktúraépítő elem a Hollywoodi Reneszánszban ... (100)
- 3.8. Serpenyő és puska találkozása: a hangnemváltás programja és a kevert hangnem poétikája ... (101)
 - 3.8.1. A hangnemváltás és a kevert hangnem az európai modernizmusban ... (102)
 - 3.8.2. A hangnemváltás és a kevert hangnem a Hollywoodi Reneszánszban ... (106)
 - 3.8.3. Kitekintés: a kevert hangnem a nyolcvanas–kilencvenes években ... (108)
 - 3.8.4. Permanens parabázis Altmannál: *Buffalo Bill és az indiánok* ... (109)
 - 3.8.5. A kevert hangnem mint műfaji kommentár ... (110)
 - 3.8.5.1. A kevert hangnem és a klasszikus konfliktustípusok áthangolása a Hollywoodi Reneszánsz westernfilmjeiben ... (111)
 - 3.8.5.2. A kevert hangnem szerepe a klasszikus hősszerepek újragondolásában: Altman *Hosszú búcsújának* példája ... (113)
 - 3.8.6. Kevert hangnem a hangsávon: keresztirányú dialógusok ... (114)

4. SZUBJEKTÍV REALISTA MŰVELETI SÉMÁK

- 4.1. Bevezető ... (115)
- 4.2. Szubjektív realizmus a hollywoodi filmben 1967 előtt ... (116)
 - 4.2.1. Sötétség és kód New Yorkban (Sidney Lumet: *A zálogos*) ... (117)

- 4.2.2. Godard *Nyolc és félje* (Arthur Penn: *Mickey, az ász*) ... (120)
- 4.2.2.1. A *Mickey, az ász* és Godard ... (121)
- 4.2.2.2. A *Mickey, az ász* és Fellini ... (122)
- 4.2.3. Hollywoodi avantgárd (John Frankenheimer: *Másolatok*) ... (125)
- 4.3. Fordulat a szubjektív realista ábrázolásmódban ... (128)
- 4.3.1. Tabula rasa (John Boorman *Point Blankje*) ... (128)
- 4.3.2. Nouvelle Free Cinema (Richard Lester: *Petulia*) ... (130)
- 4.3.3. Iszonyat az új világban (Roman Polanski: *Rosemary gyermeke*) ... (131)
- 4.4. Szubjektív realizmus a Hollywoodi Reneszánszban a hetvenes évek elején ... (134)
- 4.4.1. Fellini az Álomgyárban (Paul Mazursky: *Alex Csodaországban*) ... (135)
- 4.4.2. Robert Altman Bergman-trilógiája ... (138)
- 4.4.3. Benyomások konverziója (Antonioni: *Nagyítás* – Coppola: *Magánbeszélgetés*) ... (143)

5. A DEZORIENTÁLT HŐS ALAKVÁLTOZATAI

- 5.1. Száguldás a semmibe: a Hollywoodi Reneszánsz dezorientálódott hőseinek formatörténeti és társadalomtörténeti pozíciója ... (146)
- 5.2. Keresésmotívum kontra csellengésmotívum ... (148)
- 5.2.1. „A bukás pátosza” ... (148)
- 5.2.2. A neorealizmus öröksége? ... (149)
- 5.3. A Hollywoodi Reneszánsz motiválatlan hőseinek amerikai mintái ... (152)
- 5.3.1. Foglalkozása: nyomozó (Arthur Penn: *Éjszakai lépések*) ... (153)
- 5.3.2. Egy amerikai férfi és egy francia nő (Robert Aldrich: *Hustle*) ... (157)
- 5.3.3. Vizsgálat egy minden gyanú felett álló polgár ügyében: a politikai thriller mint kortűnet, és a dezorientálódott hős magára találása (Alan J. Pakula filmjei) ... (160)
- 5.4. A szerepcsere és a hősfunkciók profanizálása mint műfaji kommentár: Sam Peckinpah kóborló hősei ... (163)
- 5.4.1. A Peckinpah-westernek világképe ... (163)
- 5.4.2. Az értelmetlen tettekben megjelenő akut passzivizálódás: Peckinpah kortárs westernjeinek hősei ... (165)
- 5.5. A kóborlásforma kommentárja ... (167)
- 5.5.1. Altman Švejkjei ... (167)
- 5.5.2. A hatékony cselekvés kritikája ... (169)
- 5.5.3. Altman követői ... (171)
- 5.6. Az elbizonytalanodó hős és az öntudatosodó szerző ... (171)

6. KÖZELÍTÉSEK A REVIZIONISTA MŰFAJFILMHEZ: SZERZŐISÉG ÉS MŰFAJISÁG A HOLLYWOODI RENESZÁNSZBAN

- 6.1. A műfaji kommentár és a revizionista műfajfilm definíciója ... (174)
- 6.2. Műfaji kommentár, szerzőiség és szerzői kommentár ... (179)
- 6.2.1. A szerzői öntudatosság megnövekedése ... (179)
- 6.2.2. Szerzői kommentárok: Antonioni hatása a hollywoodi képkomponálásra ... (181)
- 6.3. Műfajiság és revizionizmus: hasonlóságok és különbségek a műfaji elemekkel élő modern művészfilm és a revizionista műfajfilm között ... (186)

- 6.3.1. Szerelmem, Alphaville: a *Point Blank* műfaji olvasata ... (187)
- 6.3.2. A *Persona* mint thriller: Altman *Képekjének* műfajisága ... (189)
- 6.3.3. A *Magánbeszélgetés* műfaji olvasata ... (191)
- 6.3.4. Konzervatív progresszió, avagy amerikai *Jules és Jim* (George Roy Hill: *Butch Cassidy és a Sundance Kölyök*) ... (192)

6.4. Revizionista melodráma? ... (194)

- 6.4.1. Az európai modern melodráma és a hollywoodi családi melodráma ... (195)
- 6.4.2. A modern melodráma klasszicizálása (Bob Rafelson: *Öt könnyű darab*) ... (197)
- 6.4.3. A klasszikus családi melodráma modernizálása (Peter Bogdanovich: *Az utolsó mozielőadás*) ... (198)
- 6.4.4. Amerikai édes élet (Hal Ashby: *Sampon*) ... (199)

6.5. A későmodernizmus előérzete: *Nashville* ... (201)

- 6.5.1. A politikum megjelenési formái Altmannál ... (201)
- 6.5.2. A *Nashville* inverz műfajisága ... (203)
- 6.5.3. A szabadság fantomja: a *Nashville* és a politikai modernizmus ... (205)
- 6.5.4. A *Nashville* európai mintái ... (206)
- 6.5.5. A *Nashville* utóélete ... (208)

6.6. A Hollywoodi Reneszánsz és a midcult ... (209)

7. ÖSSZEGZÉS HELYETT

7.1. A műfaji revizionizmus hatóköre a Hollywoodi Reneszánszban ... (212)

7.2. Harmadik típusú találkozások: a posztklasszicizálódás attraktivitása ... (214)

8. IRODALOMJEGYZÉK ... (218)

9. FILMOGRÁFIA ... (222)

1. BEVEZETÉS

1.1. Előszó: a Hollywoodi Reneszánsz definíciója és a dolgozat célkitűzése

1.1.1. A Hollywoodi Reneszánsz periodizációja

A fősodorbeli amerikai film elmúlt négy évtizedét sommásan *új-hollywoodi korszakként* emlegetik a filmtörténészek és kritikusok, holott inkább a különbségek szembetűnőek, semmint a hasonlóságok a hatvanas évek második felétől számított bő tíz év eseményei, valamint a nyolcvanas évektől napjainkig tartó szakasz jelenségei között. A leegyszerűsítő megközelítés szerint Új-Hollywood lakója Scorsese halálosan szorongó taxisofőrje, Malick sivár vidékeken és lelkük útvesztőjében botladozó szerelmespárja, vagy Coppola magánbeszélgetéseket lehallgató, emellett önelemzésre is hajló titkos ügynöke – de Új-Hollywood lakója a játékháborút kirobbantó Buzz Lightyear, a Birodalom erőivel megküzdő Luke Skywalker, a múltból a jövőbe visszautazó Marty McFly, továbbá a Jurassic Park velociraptorai, E.T. és Indiana Jones professzor is.¹ Ezeknek a figuráknak a különbözősége jól mutatja, hogy lehetetlen egységesen kezelni az amerikai film elmúlt négy évtizedét.

Voltaképpen az sem egyértelmű, hogy mikor kezdődik az új korszak. Több időpont szóba jöhet: 1967 (ekkor születik Arthur Penn *Bonnie és Clyde* című filmje), 1972 (ekkor mutatják be Francis Ford Coppola *Keresztapáját*) és 1975 (ekkor készül Steven Spielberg *Cápája*). A *Bonnie és Clyde* az európai művészfilm vívmányait adaptálja, és új ábrázolásbeli, esztétikai elveket honosít meg, így kézenfekvő az új korszak nyitányaként tekinteni rá, igaz, alkotója legalább annyira a régi, mint az új Hollywood képviselője; a *Keresztapa* a hetvenes évek elején ismertté lett mozi-fenegyerek (movie-brats) első nagy sikere, ráadásul a később jelentős karriert befutó modern blockbuster (bombasiker) előképe; a *Cápa* pedig forgalmazásának és bemutatásának technikáival jelez új korszakot.

Ahelyett, hogy a továbbiakban az „Új-Hollywood” címkével látnám el a hatvanas évektől napjainkig tartó korszakot, inkább azokat a teoretikusokat követem, akik elválasztják az 1967-től a hetvenes évek közepéig tartó időszakot az ez utáni szakasztól. Kétségtelen., hogy a hetvenes évek derekán „mutálódott Új-Hollywood fogalma”², és ezt az egyes korszakok elnevezésének tükröznie kell. Akadnak teoretikusok, akik Új-Hollywoodról és Új Új-Hollywoodról (New New Hollywood), esetleg Új-Hollywoodról és Kortárs Hollywoodról

¹ Az idézett filmek cím szerint: *Taxisofőr* (1975), *Sivár vidék* (1973), *Magánbeszélgetés* (1974), *Toy Story – Játékháború* (1995), *Star Wars I–VI.* (1977–2005), *Vissza a jövőbe I–III.* (1985–1990), *Jurassic Park* (1993), *E.T. – A földönkívüli* (1982), *Az elveszett frigláda fosztogatói* (1981).

² cf.: Murray Smith: *Theses on the philosophy of Hollywood history*. In: Steve Neale – Murray Smith (eds.): *Contemporary Hollywood Cinema*. London and New York: Routledge, 1998. p. 11.

(Contemporary Hollywood) beszélnek³, mások a Hollywoodi Reneszánsz kifejezést alkalmazzák a hetvenes évek derekáig terjedő időszakra, míg azt az követő időszakot nevezik Új-Hollywoodnak. Én utóbbiakat követem.⁴

A Hollywoodi Reneszánsz komoly művészi eredményeket termő időszakának főszereplői az egy évtizeddel korábban a televízióból érkezett rendezőgeneráció tagjai (Sidney Lumet, Arthur Penn, John Frankenheimer, Robert Mulligan, Sam Peckinpah, Robert Altman, Sidney Pollack), illetve a röviddel később megmutakozó fiatalok, az „amerikai újhullám” képviselői.⁵ Hollywood újjászületésének kimunkálóiaként kivált a második csoport tagjait tartják számon az elemzők, holott a tévéből érkezett direktorok taposták ki a megújulás felé vezető ösvényt. Nem kis részben azzal, hogy az európai művészfilmes műhelyekben az ötvenes–hatvanas években kikísérletezett eredményeket (epizodikus elbeszélésmód, az amerikai filmben idegenszerűnek tetsző hősök szerepeltetése, improvizatív színészvezetés, sajátos képkomponálási stratégiák) kompatibilissé tették a hollywoodi műfaji hagyományokkal. A fiatalok – bár ezt ritkán ismerték el – őket követték.

Az ifjak java egy-két film után eltűnt a süllyesztőben⁶, voltak azonban olyanok – Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, George Lucas, Martin Scorsese, Brian DePalma, John Milius és Paul Schrader, azaz a későbbi fenegyerekek –, akik képesek voltak megkapaszkodni. Rájuk is hatottak az európai mesterek (kivált Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Robert Bresson, Jean-Luc Godard, François Truffaut), sőt némelyiküket, például Scorseset, az amerikai függetlenek (John Cassavetes, Kenneth Anger, Albert és David Maysles) is megérintették. Kezdetben a fenegyerekek is eltávolodtak a klasszikus normáktól, ám idővel újragondolták művészi elveiket. Legkésőbb Monte Hellmann *Kétsávós országútja* után (1971) ugyanis a hollywoodi pénzembereknek kezdett elégük lenni a művészfilmekből, és mind határozottabban követelték a visszacsatlakozást az amerikai mozi tradícióihoz. A rendezők – a művészfilmek néhány elemét megtartva – megfeleltek az elvárásoknak.

³ cf.: Thomas Elsaesser: *American Auteur Cinema*. In: Thomas Elsaesser–Alexander Horwath–Noel King (eds.): *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004. pp. 37–72.

⁴ A Hollywoodi Reneszánsz elnevezés eredete 1967 decemberéig nyúlik vissza, amikor a Time Magazin az amerikai film „reneszánsz”-áról értekezett. ibid. p. 42.

⁵ cf.: Geoff King: *New Hollywood Cinema. An Introduction*. London–New York: I.B. Tauris Publishers, 2002.; Diane Jacobs: *Hollywood Renaissance*. South Brunswick and New York: A.S. Barnes & Co. – London: The Tantivy Press, 1977.; David A. Cook: *Lost Illusions. American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970–1979*. New York: Charles Scribner’s Sons, Macmillan Library Reference USA, 2000.

⁶ cf.: Michael Pye–Linda Myles: *Mozi-fenygyerekek*. Budapest: Gondolat, 1983. p. 76., 77.

Ma már kevesen emlékeznek Bill L. Nortonra (*Cisco Pike*), Henry Jaglomra (*Biztos hely*), Stan Dragottira (*Kozos kis Billy*), James Frawleyra (*Kid Blue*), Michael Sarne-ra (*Myra Breckinridge*), Charles Eastmanre (*Az amerikai fiú*), Milton Moses Ginsbergre (*Szétválva*), Paul Sylbertre (*The Steagle*), Jim McBride-ra (*Glenn és Randa*), John Kortyra (*Riverrun*), Noel Blackre (*Cover Me Babe*), Douglas Trumbullra (*Néma rohanás*). Utóbbi ha rendezőként nem is, a speciális effektusok szakértőjeként nagyot alkotott; olyan filmekben dolgozott, mint a 2001: *Ürodüsszeia*, *Az Androméda törzs*, a *Harmadik típusú találkozások*, a *Szárnyas fejvadász*.

Az európai inspirációk apadása a hetvenes évek derekától gyorsult fel, párhuzamosan a hollywoodi film posztklasszicizálódásával, a *Cápa*, a *Star Wars*, a *Harmadik típusú találkozások* fémjelezte modern blockbusterek térhódításával. És párhuzamosan azzal a jelenséggel, amely a modern filmformák megritkulását hozta Európában. 1975 különösen izgalmas év, ekkor készül a Hollywoodi Reneszánsz – sőt az egyetemes filmtörténeti politikai modernizmus – egyik utolsó jelentős darabja, Robert Altman *Nashville*-je és Steven Spielberg új idöket felvezető *Cápája* is.

A korszak tárgyalását megnehezíti, hogy bizonytalan a „Hollywoodi Reneszánsz” elnevezés tartalma. Már a megszületésekor az volt, mivel a teoretikusok gyakran olyan filmeket is a Hollywoodi Reneszánszhoz soroltak, amelyek egész egyszerűen nem voltak hollywoodiak. Diane Jacobs például, aki 1977-ben megjelent könyvének címében is használta a kifejezést, a Reneszánsz prominensei közé sorolta a Hollywoodban és azon kívül egyaránt dolgozó Robert Altmant, Francis Ford Coppolát, Paul Mazurskyt és Martin Scorseset, sőt a Hollywooddal szembeni függetlenségét demonstráló John Cassavetest is.

1.1.2. A Hollywoodi Reneszánsz definíciója

Kiindulópont szükséges megvonni a Hollywoodi Reneszánszhoz tartozó művek körét, és ehhez először a „hollywoodi film” („stúdiófilm”), illetőleg a „független film” fogalmát kell definiálni. Az Egyesült Államokban mást értenek mindkettőn, mint Európában: az amerikai közelítésmód egzaktabb, pragmatikusabb, mint az európai. Európával ellentétben – ahol az alkotói látásmód egyedisége legalább annyira része a függetlenként aposztrofált filmeknek, mint a sztárok hiánya vagy a szerény költségvetés – az amerikai szisztémában függetlennek minősül valamennyi, a nagy hollywoodi stúdiókon kívül készült produkció. Nem minden, földrajzi értelemben Hollywoodban gyártott film „hollywoodi film” tehát.⁷

Jóllehet szó szoros értelemben véve csak azon filmek „hollywoodi”-ak, amelyeket a nagy stúdiókban *gyártottak*, tágabb értelemben azok is, amelyeket a hollywoodi stúdiók

⁷ A harmincas–negyvenes években a nyolc nagy hollywoodi stúdió a Paramount, a Warner Bros., az MGM, a Twentieth Century-Fox, az RKO, a Universal, a Columbia és a United Artists volt. Az ötvenes években a megszűnt RKO helyét a Disney vette át. A helyzetet bonyolítja, hogy egy stúdiót akkor neveztek egyöntetűen „hollywoodi”-nak, ha képviseltette magát az Amerikai Filmszövetségben (MPAA – Motion Picture Association of America). A nyolc stúdió közül egyedül a Disney nem volt a Filmszövetség tagja (ezért sokan nem is tekintették hollywoodinak), ugyanakkor két, eredetileg független, ráadásul saját forgalmazási rendszerrel is rendelkező stúdió (az Allied Artists és az Avco Embassy) a tagja volt, és ezért hollywoodinak számított. Megjegyzendő, hogy a Disney, az Allied Artists és az Avco Embassy együttesen nem gyártott és/vagy forgalmazott évente annyi filmet, mint a legnagyobbak külön-külön. (cf.: David A. Cook: *Lost Illusions*. p. 492.) A függetlenség helyi értelmezéséből következik, hogy számos, az európai köztudatban hollywoodiként élő film nem számít hollywoodinak az Egyesült Államokban. Például David O. Selznick produkciói a *Rebeccától* a *Párbaj* a naponig független filmek, noha ízig-vérig a klasszikus hollywoodi szemlélet formálta azokat. Az amerikai felfogás szerint még az európai filmtörténészek szemében a klasszikus hollywoodi stúdiórendszer mintaprodukciójának számító *Elfújta a szél* is részben független film – csak azért nem maradéktalanul az, mert Selznick a rendületlenül növekvő költségek csökkentésére társult az MGM-mel.

forgalmaztak (utóbbiak természetesen csak abban az esetben, ha amerikai tőkéből készültek; a hollywoodi stúdiók forgalmaznak külföldön készült filmeket is). A dolgozatban mindkét csoportot megvizsgálom, ugyanis azon műveket sorolom a Hollywoodi Reneszánszhoz, amelyek *a nagy hollywoodi stúdiók valamelyikében készültek, vagy* független (amerikai) műhelyben születtek ugyan, de *bekerültek a hollywoodi forgalmazási rendszerbe*. Utóbbiak esetében a nagy stúdiók *közvetve* érvényesítették a szempontjaikat, hiszen azoknak a függetleneknek, akik széles körben – azaz a hollywoodiak által birtokolt hálózat segítségével – kívánták filmjeiket forgalmazni, idomulniuk kellett a stúdiók igényeihez. A nagyok csak olyan filmeket vállaltak fel, amelyek tükrözték az ízlésüket, illetve amelyektől profitot reméltek, és ezt nem hagyhatták figyelmen kívül a független gyártók.

A függetlenek az ötvenes években így félszemmel Hollywoodra figyelve készítették filmjeiket, ám a Hollywoodi Reneszánszban ez is megváltozott. A korszakot többek között a szabadabb forgalmazási szisztéma különbözteti meg a korábbi és a későbbi időszakoktól. Ez a liberálisabb szemlélet azt eredményezte, hogy a hetvenes évek elején egy sor tabutörő, és a hollywoodi parancsolatokat nyíltan megtagadó film is bekerülhetett a rendszerbe, mint a *Kétsávos országút*, a *Képek* vagy *Az utolsó mozifilm*.

A nem hollywoodi stúdiók által gyártott, de általuk forgalmazott filmek tárgyalását az is indokolja, hogy gyakran jelentős hatást gyakoroltak magára a hollywoodi mozira: elég csak olyan alkotásokra gondolni, mint a *Nashville*, a *Taxisofőr* vagy a *Magánbeszélgetés*. Tény ugyanakkor, hogy a függetlenek által gyártott és forgalmazott filmek között is akadtak a függetlenfilmes szcénán túlnyúló hatású művek (*Joe*; *Egy hatás alatt álló nő*; *Ki kopog az ajtómon?*), ám ezek tárgyalása szétfeszítené a dolgozat kereteit.⁸

Mindent összevetve a Hollywoodi Reneszánszhoz tartoznak (1) a nagy múltú hollywoodi stúdiók által gyártott és forgalmazott, ún. fősdorbeli vagy mainstream filmek (például Arthur Penn, Sam Peckinpah, Stanley Kubrick legtöbb alkotása); (2) az ún. off-hollywoodi (Hollywoodhoz lazán kapcsolódó) filmek, amelyeket ugyan független gyártók készítettek, de hollywoodi stúdiók forgalmaztak. Utóbbi csoportba olyan alkotók munkái sorolhatóak, akik vagy alkalmanként forgattak Hollywoodban (mint William Friedkin, Francis Ford Coppola, Monte Hellmann), vagy ugyan független gyártók számára dolgoztak (például Robert Altman, Bob Rafelson), de filmjeiket a hollywoodi stúdiók forgalmazták.

Az (1) ponthoz tartozó filmek között (3) külön csoportot képeznek azok, amiket európai alkotók forgattak hollywoodi megrendelésre (Michelangelo Antonioni: *Nagyítás*; *Zabriskie Point*; *Foglalkozása: riporter*; Bernardo Bertolucci: *Az utolsó tangó Párizsban*; Milos

⁸ Egy esetben tettem kivételt, és tárgyaltam részletesebben független filmet: Lumet *A zálogosa* az európai művészfilmből eredeztethető stílusos megoldásaival döntően hatott a hollywoodi szemléletváltozásra, ezért kihagyhatatlannak bizonyult.

Forman: *Elszakadás*; John Boorman: *Point Blank*; Roman Polanski: *Rosemary gyermeke* és *Kínai negyed*). E filmek közül jobbra azokat tárgyalom részletesen, amelyekben hangsúlyosak a műfaji jelzések, és ezért inkább tartoznak a Hollywoodi Reneszánszhoz, mint az európai modernizmushoz (*Point Blank*; *Rosemary gyermeke*; *Kínai negyed*). Az európai rendezők által Hollywoodban forgatott, és műfaji keretek közé nehezebben beilleszthető műveken (*Az utolsó tangó Párizsban*; *Nagyítás*; *Zabriskie Point*) kívül nem tárgyalom a hollywoodi rendezők független szcénában készített filmjeit sem (amennyiben azok kívül rekedtek a hollywoodi forgalmazási rendszeren).

A Hollywoodi Reneszánsz természetesen nem csupán intézményi, hanem formai, esztétikai kategória is. Egy film hollywoodi gyártási és/vagy forgalmazási pozíciója nem feltétlenül jelenti azt, hogy a Hollywoodi Reneszánszhoz tartozik. Az 1970-es év nagy sikere, az *Airport* például konvencionális elbeszélésmódja, filmnyelve és a klasszikus Hollywoodot idéző figurái miatt nem tartozik ide, holott sok tekintetben előremutató mű (lévén a hetvenes évek katasztrófaszériájának és blockbustereinek is az egyik előképe). Hasonló mondható el a *Keresztapáról*. Coppola munkájának hatásértéke felbecsülhetetlen a hollywoodi történelemben⁹, mi több a film stílári tekintetben is újat hozott¹⁰, az elbeszélésmódját és a hősábrázolását tekintve azonban klasszikus építkezésű, sőt konzervatív volt.

A Hollywoodi Reneszánsz a konfekció helyett az affekció mozija; csak azokat a filmeket sorolom hozzá, amelyek rendelkeznek bizonyos elbeszélésmódbeli, stilisztikai, illetve a hősábrázolást érintő sajátosságokkal. Ezeket a következő alfejezetben ismertetem.

1.1.3. A dolgozat célja

Az amerikai film újjászületését többek között az 1960-as évek második felének kül- és belpolitikai válságsorozata, valamint Hollywood intézményi átalakulása készítette elő. A politikai krízisek megérlelték egy, a korábbi időszakokhoz mérten radikálisabb – öntudatosabb és/vagy politikatudatosabb – filmkészítői stratégiát, a hollywoodi intézményi átalakulás pedig – ha rövid időre is, de – biztosította ennek a filmkészítői stratégiának a mainstreambe kerülését. E stratégia számára részben a szerzői elmélet, illetve az európai művészfilm biztosította a hátszelet.

Dolgozatomban a Hollywoodi Reneszánsz *formatörténetével* foglalkozom; filmforma alatt – Kovács András Bálint nyomán – a *vizuális stílus, a hősábrázolás és az elbeszélőmód*

⁹ A film végeredményben a nyolcvanas–kilencvenes évek megapic-iparát alapozta meg; a *Keresztapa* sikere nyomán kezdtek a stúdiófőnökök ismét a gigaprodukciónak összpontosítani. cf.: *Oxford Filmenciklopédia* (szerk.: Geoffrey Nowell-Smith). Budapest: Glória Kiadó, 1998. pp. 492–500.

Az 1972 utáni hollywoodi változásokról lásd még jelen dolgozat utolsó fejezetét.

¹⁰ Gordon Willis alulexponált képei rendhagyónak számítottak a korban. Erről a 3.2.2.* fejezetben írok.

együttesét értve.¹¹ A Hollywoodi Reneszánsz formatörténete a teljesség igényével nem írható meg egy doktori értekezésben, ezért egyetlen aspektusra korlátozom vizsgálódásaimat: az európai művészfilmes megoldásokat keresem a korszak ún. revizionista műfajfilmjeiben. A folyamatok leírásához David Bordwell (neo)formalista (illetve posztstrukturalista) alapozású művészfilm-konceptiója alapján kidolgoztam egy – később ismertetendő – elméletet. Ez az elmélet segít abban, hogy ne kelljen a kronológiát sorvezetőül használnom, hanem bizonyos problémacsoportokat tudjak nagyító alá venni.

Az időkereteket rugalmasan kezelem: elvértve terítékre kerülnek az 1967-es csillagév előtti periódusból a Hollywoodi Reneszánszot előlegező filmek (Sidney Lumet: *A zálogos*; Arthur Penn: *Mickey, az ász*; John Frankenheimer: *Másolatok*), továbbá alkalmanként olyanok is, amelyeket nem sokkal 1975 után mutattak be (*Az elnök embereinek* 1976 áprilisában, a *Missouri fejevadásznak* 1976 májusában, a *Buffalo Bill és az indiánoknak* 1976 júniusában volt a premierje). Azok a revizionista műfajfilmek, amelyek több évvel 1975 után készültek, csak érintőlegesen szerepelnek a dolgozatban (*Kvintett*; *Apokalipszis, most*; *Dühöngő bika*).

A hollywoodi filmet ért európai inspiráció feltérképezése, illetve a műfaji revizionizmus vizsgálata sokat segíthet a kortárs tendenciák megértésében is.¹² A napjaink uralkodó vonulatát jelentő midcult film legközelebbi rokona ugyanis éppen a revizionista műfajfilm: mind a midcultban, mind a revizionizmusban a formai és a műfaji jegyek egyaránt hangsúlyosak. Mindez az európai és az amerikai film közötti sajátos kölcsönkapcsolatok megszületésével magyarázható: *míg a hatvanas–hetvenes évek Európájában a stílus és az elbeszélőmód megújítására kerül sor a műfajok – többek között a hollywoodi alpműfajok – felhasználásával, addig a Hollywoodi Reneszánszban a műfajiság újul meg az Európában kimunkált elbeszélőmód és stílus segítségével.* Ennek a tételnek a bizonyítása áll dolgozatom középpontjában. A tétel igazolására megkísérlem alátámasztani a következő hipotéziseket:

– a részint európai művészfilmből örökölt *objektív és szubjektív realista műveleti sémákat* (David Bordwell terminusai) gyakran a klasszikus műfajok újraértelmezéséhez használják fel a hollywoodi revizionizmusban (műfaji kommentárok)

– az európai hatások 1967–72 között tetőznek; az amerikai film megújulása nem a fenegyerekek működéséhez, inkább az előttük járó generáció tevékenységéhez kapcsolható, és az évtizedfordulóra lezárul a hollywoodi film újjászületésének folyamata

¹¹ cf.: Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm, 1950–1980.* Budapest: Palatinus, 2005. p. 160.

¹² Ezért is meglepő, hogy inkább csak érintőlegesen foglalkoztak az amerikai filmet ért európai hatásokkal a teoretikusok: az ezen inspirációkat szisztematizáló műről nincs tudomásom a nemzetközi szakirodalomban. Az egyik legalaposabb – és legtöbbet hivatkozott – elemzést Robert B. Ray készítette, de korántsem kimerítően tárgyalta a témát (*A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930–1980.* Princeton: Princeton University Press, 1985.). Különösen a könyv 8. fejezete érdekes ebből a szempontból: pp. 247–295.

– Robert Altman a legkövetkezetesebb az amerikai (hollywoodi) hagyományok és az európai (klasszikus, illetve modern) művészfilmes hatások integrálásában

A dolgozat központi tételének, illetve a fenti hipotéziseknek a bizonyítását célozza a Hollywoodi Reneszánsz jellegadó filmjeinek a formavizsgálata. A filmek karakterét az alábbi motívumok adták meg:

– a klasszikus hollywoodi „rejtőzködő”, „láthatatlan” technika megváltozása, illetve a funkcionális filmkép objektíválást és/vagy stilizálást célzó revíziója (nagy látószögű és teleobjektívek használata; a variózás és a kézikamerázás elterjedése; a gyorsmontázs és a hosszú beállítások térnyerése; új hangrögzítési technikák megjelenése; kísérletezések a filmképpel: ezüstbenhagyás, elővilágítás stb.)

– a szüzsé valóságosságának növekedése az olasz neorealizmustól örökölt technikák nyomán (véletlenek, epizodikusság, ellipszisek, hangnembváltás és kevert hangnem)

– a húszas, illetve az ötvenes–hatvanas évek európai modernizmusában kikísérletezett, a filmbeli szubjektum helyzetének bemutatására irányuló eljárások adaptálódása

– a célorientált hős leváltása, és a neorealista filmek hőseivel, illetve a noirok férfifiguráival is rokon – azaz egyszerre európai és amerikai ösökkkel bíró – dezorientált hős felléptetése

– a szerzői öntudatosság és a filmtörténeti tudatosság megnövekedése, valamint ezzel párhuzamosan a filmek reflexivitásának megerősödése

1.1.4. A dolgozat felépítése

A dolgozat hét fejezetből áll. Az első, bevezető részben a Hollywoodi Reneszánsz politikatörténeti, intézménytörténeti és a formatörténeti kontextusba ágyazását kísérem meg, illetve a Reneszánsz nyitányának, Arthur Penn *Bonnie és Clyde*-jének francia újhullámos inspirációit kutatom fel. Eközben megkísérem számba venni annak következményeit, hogy az amerikai film, szórványos korai kísérleteket leszámítva, éppen akkor kezdett rohamléptekkel közeledni az európai modern művészfilmhez, amikor az a maga életének harmadik fázisába lépett, azaz amikor a romantikus és az érett (önreflexív) korszak után – 1967-et követően – eljutott a politikai modernizmusba.¹³

A dolgozat második fejezetében bemutatom a Hollywoodi Reneszánsz jellemzéséhez kidolgozott modellt. A harmadik, negyedik, ötödik és hatodik fejezetben ezt igyekszem tartalommal megtölteni európai és hollywoodi testvérfilmek felkutatásával, filmpárok felállításának segítségével. Az európai inspiráció mélységének és extenzivitásának felmérésekor jórészt olyan európai és hollywoodi filmeket vizsgállok meg, amelyek között nagy biztonsággal kimutathatóak a filológiai hatáskutatás szellemében értelmezendő

¹³ A filmtörténeti modernizmus periodizációjáról: Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. pp. 299–401.

kapcsolatok (*Alphaville–Point Blank*; *Kifulladásig–Bonnie és Clyde*; *Iszonyat–Rosemary gyermeke*; *Nyolc és fél–Alex Csodaországban*; *Jules és Jim–Butch Cassidy és a Sundance Kölyök*; *Persona–Képek*; *Egy férfi és egy nő–Hustle* stb.). Mindazonáltal azok az esetek, amelyek kivételek ez alól (például Arthur Penn *Éjszakai lépések*jének és Michelangelo Antonioni *Foglalkozása: riportér*ének, illetve Robert Altman *Nashville*-jének és Dusan Makavejev *Sweet Movie*-jének a rokonsága ilyen), talán még izgalmasabbak, ugyanis különös erővel mutatnak rá, hogy – jóllehet a műfaji hagyomány ezt gyakran elleplezi – a revizionista műfajfilm milyen mélyen gyökerezik a filmművészeti modernizmusban. A hetedik fejezetben a revizionista műfajfilm lehanyaglását eredményező okokat veszem számba.

Noel Carroll a hetvenes éveket – az évtizedet többé-kevésbé egybefogva – „az allúziók mozijá”-nak nevezi, és a következőképpen jellemzi: „különböző filmkészítési stratégiák keveréke, amelyben hely van idézeteknek, elhalt műfajok feltámasztásának, hommage-oknak, és amelyben megtörténik a klasszikus jelenetezés, plánozás, dramaturgia, dialógusépítkezés, témák, színészi gesztusok stb. újratemtése, a filmtörténet, kivált a hatvanas években és a hetvenes évek elején kikristályosodott és kodifikálódott filmtörténet inspirációjára...”¹⁴ Bár Carroll – nézetem szerint helytelenül – összemossa a hetvenes évek első felének Reneszánszát a posztklasszicizálódásnak indult másodikkal, arra érzékletesen világít rá, hogy milyen széleskörű volt az amerikai film átalakulása. Nem túlzás azt állítani, hogy a Filmreneszánszban az amerikai mozi újratemtése következett el.

E folyamat beindításában jutott főszerephez az európai film. Igaz, a Hollywoodi Reneszánszban kevés tisztán klasszikus művészfilm és modern művészfilm született, de számos olyan készült, amely a klasszikus és a modern művészfilm elemeivel felfrissítette a tradicionális amerikai történeteket és műfajokat. A hetvenes évek első felének amerikai filmje ennek a korábban elképzelhetetlen kísérletnek a levezénylésével járult hozzá az egyetemes filmtörténet színesítéséhez.

1.2. A Hollywoodi Reneszánsz kontextualizálásának lehetőségei

A formatörténeti vizsgálódás megkezdése előtt kontextusba kell helyezni a Hollywoodi Reneszánszot. Legkevesebb négy motívum tette lehetővé, illetve követelte ki a Reneszánsz zászlóbontását. Az egyik politikai, illetve társadalmi volt: a hatvanas évek derekától bő egy évtizeden át tartó kül- és belpolitikai válságsorozat rázta meg az Egyesült Államokat, ami a

¹⁴ Carrol írása *The Future of Allusions: Hollywood in the Seventies (and Beyond)* címmel jelent meg (*October* 20 [1982]. pp. 51–78.). Idézi: Noel King: „*The Last Good Time We Ever Had*”. In: Thomas Elsaesser–Alexander Horwath–Noel King (eds.): *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004. pp. 20–21. [Saját fordítás – P.Zs.]

hagyományos amerikai értékek inflálódását eredményezte, és amire a filmnek – ha közvetetten is, de – reagálnia kellett. A másik motívum intézményi volt: a hollywoodi struktúra ötvenes években kezdődő eróziója egy évtizeddel később a nagy stúdiók tulajdonoscseré-hullámával jutott a végpontig. Ezzel függött össze a harmadik, gazdasági motívum: a hollywoodi ipar a hatvanas évek elejétől ontotta a mozipénztáraknál csúfosan teljesítő produkciókat. Végezetül a negyedik tényező művészi volt: a hollywoodi film évről-évre ortodoxabb lett, a rendezők messze kerültek az ötvenes-hatvanas években Európában, a Távol-Keleten, sőt Latin-Amerikában csúcsra járatott progresszív törekvésektől. Ezek a változások mind a hollywoodi film átalakításának, megújulásának szükségességét vetették föl.¹⁵

1.3. Infláció: a Hollywoodi Reneszánsz politikatörténeti és társadalomtörténeti kontextusban

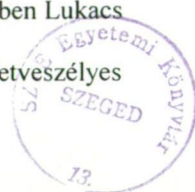
A hatvanas évek Amerikájában az élet valamennyi területét jellemző inflációból¹⁶ a mozi kapacitált: a nagy gazdasági világválság éveit is beszámítva nincs még egy olyan időszak az Egyesült Államok XX. századi történelmében, amely ennyire nagy számú, ennyire erős

¹⁵ Az 1960-as évek politikai, gazdasági, kulturális változásai némileg paralellek az 1920-as évek jelenségeivel. A dzsejzkorszak és az életmódforradalmak évtizede egyaránt a változó életminőség, szokások kora; a húszas és a hatvanas évek is az emancipáció kora; a megnyert világháború következményeképpen mindkettőt gazdasági prosperitás vezeti fel és mindkettő végén egy gazdasági kataklizma áll (a nagy világválság 1929-ben, az olajválság 1974-ben).

A két korszak között filmtörténeti párhuzamok is vannak. Mindkettőben jelentősen megváltozik a hollywoodi stúdiók státusza: a húszas években a „battle for theaters” – a stúdiók mozivásárlási akciói – nyomán létrejön a filmipar vertikális integrációja, míg a hatvanas években a gazdaságilag nehéz helyzetben került stúdiók nagy tőkeerejű vállalatokba tagozódnak be. A filmek értékesítésének korábbi módja jelentősen átalakul mind a húszas, mind a hatvanas években: előbbiben a „battle for theaters” forgalmazási robbanást eredményez, utóbbi végén pedig új forgalmazási piacok jelennek meg (a televízió, majd a videó). Intézménytörténetileg sok tekintetben a húszas évek jelenségeire reflektál a hatvanas évek: a cenzurális rendszer átalakításával utóbbiban épp azokat a tilalomfákat döntik le, amelyeket előbbiben felállítottak.

Formatörténetileg is akadnak hasonlóságok. Ahogy a húszas években, úgy a hatvanas években is többirányú és többretegű formái – kivált stílusai – változásokra került sor. A húszas években ezek a változások elsősorban az új médium, a hangosfilm megjelenésével, illetve az európai hatásokkal – az expresszionizmus (Clarence Brown: *Az asszony és az ördög*), kisebb részben az impresszionizmus (Fejős Pál: *A nagyváros mostohái*) hatásával – magyarázhatóak. A hatvanas évek változásainak egy részét közvetetten szintén egy új médium – a televízió – megjelenése, illetve az európai film hatása eredményezte.

¹⁶ John Lukacs *Az Egyesült Államok 20. századi története* ([ford.: Zala Tamás]. Budapest: Gondolat, 1988) című könyvében az infláció fogalmát nem pusztán pénzügyi, mégcsak nem is közgazdasági értelemben használja, hanem a társadalmi folyamatok leírására alkalmazza. „Joggal tehetjük fel hát a kérdést: mi kapcsolja össze az inflációt a demokráciával, s főleg a 20. században mi. Egyfelől a kormányzat a jóléti (pontosabban gondoskodó) állam irányába fejlődik [...], ami magával hozza a közkiadások és az igazgatási gépezet megnövekedését. Másfelől létrejön egy nagyon egyszerű, de elkerülhetetlen jelenség, nevezetesen az, hogy minél több van valamiből, az annál kevesebbet ér, és ez a megállapítás éppúgy érvényes a valutára, mint a drágakövekre, a szociális státuszra éppúgy, mint a nemi életre...” – írja Lukacs (pp. 125–126.), majd hozzáteszi: „A 20. század alapjellemzője az infláció: értékét veszti a pénz, a vagyon, a termelés, a népesség, a társadalom, a hírközlés, és felhígnak még a szavak is.” (p. 128.) Az Egyesült Államok történetében Lukacs szerint a második világháború után lódult meg az infláció, amely „az ötvenes évekre már visszafordíthatatlanná vált, mintegy a lét meghatározó körülményévé, 1970-re pedig kóros és életveszélyes formát öltött.” (p. 126.)



és ennyire újszerű impulzust, adaptálás vagy reflexió után kiáltó eseményt szállított a filmkészítőknek. Bár nem volt a felhőtlen gondtalanság kora, az ötvenes évtized – kivált a gazdasági prosperitás miatt – mégis az optimizmus időszaka. Annak, hogy az eisenhoweri boldog hidegháborús időkben (hozzávetőleg 1952–1953 táján) a hollywoodi filmek kezdték elveszíteni a belpolitikai referenciákat, egyik oka, hogy az ötvenes évtized a jólét korszaka volt. Néhány évvel később azonban minden megváltozott.

1.3.1. A Hollywoodi Reneszánsz politikatörténeti kerete

A Hollywoodi Reneszánszot két politikatörténeti krízisperiódus határolja. 1965-ben és 1967–68-ban, illetőleg 1974–75-ben bel- és külpolitikai szempontból egyaránt meghatározó események játszódtak le. A külpolitikában a (második) vietnami háború megindítása a legfontosabb fejlemény: az 1965-ben kiterjesztett háború menetében 1968-ban állt be fordulat, két esemény hatására. A Nemzeti Felszabadítási Front által Dél-Vietnamban indított Tét-offenzíva elsősorban pszichológiailag volt sikeres, ugyanis jelentős szerepet játszott abban, hogy az amerikai kormány elfogadja a háború tárgyalásos rendezésének elvét; a My Lai-i vérengzés híre pedig amerikai polgárok tömegeit hangolta a vietnami beavatkozás ellen, és az évtized végétől megszorodtak a háborúellenes demonstrációk. 1968-ban a belpolitikában amúgy is jelentős események zajlanak: eszkalálódnak a polgárjogi mozgalmak, és mind a militáns Fekete Párduc Párt tagjai, mind pedig az erőszakmentesség hívei egyre erőteljesebben hallatják a hangjukat; politikai merényletek sokkolják az országot; ráadásul ekkor kerül hatalomra az állam fennállásának egyik legellentmondásosabb elnöke, Richard Nixon.

Az 1974–1975-ös két év zárja le azt, ami 1965 és 1968 között elkezdődött. A belpolitikában a legjelentősebb fejlemény, hogy miután alelnöke, a kampányban a tisztesség és rend apostolaként fellépő Spiro Agnew sikkasztás gyanúja miatt már 1973-ban távozni kénytelen, 1974. augusztus 8-án – a Watergate-botrány miatt – az elnök is lemond hivataláról. Ezután a külpolitikában is változások történnek, Nixon utódja, Gerald R. Ford 1975 áprilisában az utolsó amerikai csapatokat is kivonja Vietnamból.

Az 1967 és 1975 közötti korszak megrengette a kollektív tudatot. A vietnami volt az első háború, amelyet az Egyesült Államok kétszáz éves léte során elveszített, és Nixon volt a köztársaság egyetlen elnöke, aki a büntetőjogi felelősségre vonástól tartva köszönt le hivataláról. Az Egyesült Államok ezt követően amolyan *ex lex*-állapotba került: mivel Agnew távozása után Fordot Nixon egyszemélyi döntésével emelte maga mellé alelnökké, az ő – Nixon – leköszönését követően két évig egy olyan elnök állt a világ legnagyobb hatalmának élén, aki semmiféle választói felhatalmazással nem rendelkezett.

1.3.2. „A világ forrong. Mi tükrözzük ezt” (politikus műfajfilmek)

„A háború utáni korszak megerősített két alapvető tényt az amerikai filmmel kapcsolatban – írja Robert B. Ray –: az első, hogy a filmek kevésbé a történelmi eseményekre, mint inkább ezen eseményeknek a közönség felé kulturálisan közvetített érzékelésére reflektálnak; a másik, hogy a hollywoodi mitológia különleges alkalmazkodó-képességgel bír.”¹⁷ Ray megállapításai nem csupán a közvetlenül háború utáni időszakra nézvést helytállóak, hanem a Hollywoodi Reneszánsz vonatkozásában is. Mindazonáltal soha korábban nem volt annyira politikus – igaz, közvetetten politikus – az amerikai film, mint éppen a Reneszánszban. A Fox egyik executive-je, David Brown pontosan fogalmazott a *Variety*-ben, 1968-ban: „A világ forrong. Mi tükrözzük ezt.”¹⁸

A hetvenes évek eleje a kiábrándulás korszaka, 1968 politikai merényletei, a Vietnam-sokk és a Watergate-botrány után már problematikus volt feltétel nélkül hinni azokban a mítoszokban, melyeket nem kis részben épp a mozi teremtett. Az 1965 és 1975 közötti tíz év eseményei megrendítették a demokráciába vetett hitet, sőt kikezdték az igazságosság, a törvényesség, a jogrend országának mítoszáit is. A hollywoodi film gyorsan és több szinten reagált az értékválságra. Kevésbé aktuálpolitikai kérdések adaptálásával, mint inkább bizonyos ábrázolásmódbeli változásokkal, továbbá új műfajok kihordásával és a klasszikus műfajok kritikájával vagy átírásával. A válaszreakciók valamennyi típusában érzékelhető az amerikai „engaged cinema” („elkötelezett film”), illetve az európai csömörfilmek és politikus műfajfilmek inspirációja.

Átalakult a műfaji paletta, és a változások több szintűek voltak: (1) új vagy csupán szórványos előképekkel rendelkező műfajok jelentek meg, amelyek között klasszikusabb és rendhagyóbb építkezések egyaránt akadtak (katasztrófafilm [*Airport*; *A Poseidon-katasztrófa*; *Földrengés*; *Pokoli torony*], politikai thriller [*A Keselyű három napja*; *A Parallax-terv*], road movie [*Madárijesztő*; *Kétsávos országút*; *Gyilkos túra*]); (2) a korábban már létezett, de a nagy stúdiók által presztízsokokból kevésbé pártolt műfajok (horror, sci-fi) megerősödtek, melyek között szintén voltak tradicionálisabbak (*Az ördögűző*; *A majmok bolygója*; *Az ómegaember*) és rendhagyóbbak (*Rosemary gyermeke*; *2001: Űrodüsszeia*); (3) számos nagy hagyományú műfaj pozíciója meggyengült, ami egyfelől az adott műfajhoz sorolható filmek számának csökkenésén látszott (lásd a melodrámat vagy a western), esetleg a műfaj eltűnésében realizálódott (lásd a peplumot), továbbá a filmek hangvételének átalakulásán volt érzékelhető (a hatvanas–hetvenes években több westernparódia készült [*Cat*

¹⁷ Robert B. Ray: *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930–1980*. p. 249. [Saját fordítás – P.Zs.]

¹⁸ Idézi: David A. Cook: *Lost Illusions*. p. 68. [Saját fordítás – P.Zs.]

Ballou legendája; Volt egyszer egy gazember; Fényes nyergek]); (4) megtörtént egyes klasszikus műfajok revízió alá vétele.

A revizionizmus hatóköre igen tág volt. Olyan műfajokat érintett, mint a western (*Vad banda; Cable Hogue balladája; Kis Nagy Ember; McCabe és Mrs. Miller; Roy Bean bíró élete és kora; Missouri fejevadász; Buffalo Bill és az indiánok; Taxisofőr*), a háborús film (*M.A.S.H.; A 22-es csapdája; Az ötös számú vágóhíd*), a noir (*Point Blank; Kínai negyed; Hustle; Éjszakai lépések*), a pszichothriller (*Klute; Képek; Magánbeszélgetés*), a politikai thriller (*A Parallax-terv; Az elnök emberei*), a melodráma (*Öt könnyű darab; Az utolsó mozielőadás; Sampon*), a gengszterfilm (*Bonnie és Clyde; Tolvajok, mint mi; Aljas utcák*), a musical (*Charity, drágám; Kabaré; Nashville*), a sci-fi (*2001: Űrodüsszeia; Visszaszámlálás; Kvintett*), a horror (*Rosemary gyermeke*).

1.3.3. Az ideológia vége: a hollywoodi film és az ellenkulturális mozgalmak

Az eisenhoweri boldog problémátlanság korszaka hozzávetőlegesen a maccarthysta boszorkányüldözési hevület csillapultával kezdődik és az ötvenes évek végén zászlót bontó polgárjogi küzdelmekig, illetve Kennedy elnökségének kezdetéig tart az Egyesült Államokban. „Az ötvenes évek végén amerikai értelmiségiek meghirdetik »az ideológia végét« – írja John Lukacs –, mégpedig azon az alapon, hogy a prosperáló tömegtársadalomban nagyfokú és általános közmegegyezés alakult ki.”¹⁹ Ám éppen ezután kezdenek megsokasodni a belpolitikai problémák, és ez együtt jár a külpolitikai feszültségek megnövekedésével, valamint a gazdaság teljesítőképességének – igaz, egyelőre alig érezhető – csökkenésével.²⁰

Történelmi közhely, hogy a hatvanas évek radikalizmusa részben az eisenhoweri évek kései visszahatásának eredménye, azaz a lázas hatvanas évek a korábbi évtized boldog passzivitásának a kritikájaként fogható fel. A hatvanas évek elejétől – az újbaloldali és az ellenkulturális mozgalmakkal – végigsöpör az Egyesült Államokon az ifjúság kultusza, amelyhez az M-betűs szerzők (Marcuse, Mao, Marx) és a Kennedy-jelenség biztosítja a hátszelet. Bár ez a kultusz megmutatkozik a ruházzkodásban, a viselkedésben, a zenében és szórakozásban egyaránt, a filmben, pontosabban a hollywoodi filmben jó ideig nem látszik még.²¹ A *Szelíd motorosok* sikere abból is következett, hogy sikerült betöltenie az űrt.²²

¹⁹ John Lukacs: *Az Egyesült Államok 20. századi története*. p. 99.

²⁰ cf.: *ibid.* p. 95., 151.

²¹ cf.: *ibid.* p. 103.

²² „1968-ban már volt saját zenénk, művészetünk, nyelvünk és öltözködésünk, de nem volt saját filmünk” – jegyezte meg Peter Fonda. Idézi Peter Lev: *Conflicting Visions. American Films of the 70s*. Austin: University of Texas Press, 2000. p. 5. [Saját fordítás – P.Zs.]

A hollywoodi filmkészítők jó ideig tanácstalanul álltak a megújuló trendekkel szemben, a fiatalokat foglalkoztató kérdések a hatvanas évtized utolsó harmadáig elvéve jelentek meg munkáikban. A Hollywoodi Reneszánsz azonban ebben is újat hozott: a korszak első nagy sikerei, a *Bonnie és Clyde*, a *Diploma előtt*, később a *Szelíd motorosok* és a *M.A.S.H.* olyan fiatalokat mutatott be, akik nagyon érzékenyen reflektálnak a környezetükre, idegenül mozognak a számukra kijelölt játéktérben, és megpróbálják a szabadságopcióikat növelni. Sok film szereplője azon háború alatt és után született fiataloknak – a baby boom generáció tagjainak – volt a reprezentációja, akik elutasították szüleik életmódját, a társadalmat áthuzalozó konvenciókat. A Hollywoodi Reneszánsz első éveiben számos film hívószava az establishment-ellenesség volt. Más mértékben és más-más módon, de a *Bonnie és Clyde* vagy a *Diploma előtt*, sőt a *Bilincs és mosoly* vagy a *Hidegvérrel* hőseit a mindennapokat uraló szabályok és normák áthágásának célja vezette. Forradalmat mégsem tudtak elérni ezek a hősök Hollywoodban, a Reneszánsz filmjei az alternatív életmódokat gyakran zsákutcának mutatták: a *Bonnie és Clyde* szereplőinek lázadása destruktív jellegű, tevékenységük jószerivel az intézményrendszer rombolásában merül ki; a *Hidegvérrel* figurái reflektálatlan gyilkosok; a *Bilincs és mosoly* rokonszenves hőse fejjel rohan a falnak.

Az alternatív életmód reprezentációja tekintetében az emblematisz *Szelíd motorosok* is ellentmondásos film. Peter Fonda és Dennis Hopper az amerikai fiatalság alternatív kultúrájának a vitalitását és sokszínűségét mutatja be, egyúttal ennek a kultúrának a bírálatát is nyújtja. A Dennis Hopper által összeállított, több regiszteren megszólaló soundtrack tételei (a Byrds, a Steppenwolf, a The Band, Jimi Hendrix szerzeményei) egy ereje teljében lévő, reményekkel és várakozásokkal teli, a személyes szabadságba vetett hittől fűtött generációról adnak képet, a jelenetek viszont gyakran ellentözzák a dalokat.

Az expozícióban az alternatív életstílust reprezentáló kommuna bemutatása vázlatos és elnagyolt, ráadásul a kommuna tagjai között kizárólag mindenféle nézői azonosulást ellehetetlenítő – fenyegetően magamutogató, veszedelmesen eredeti – figurákat találni. A *Szelíd motorosok* leginkább azonosulásra csábító hőse – a Nicholson által alakított ügyvéd, George Hanson – jellemzően nem tartozik sem a többségi társadalomhoz, sem az életmódforradalmárokhoz. Vagy – ellenkező irányból közelítve – mindkettőhöz tartozik egyszerre: polgári foglalkozást űz, ámde alternatív életstílust folytat.

Akár bujtatott kritikaként is felfogható, hogy Hansont és a két főhőst gyökértelenségük, nem pedig az ideológiai azonosság köti egymáshoz. A *Szelíd motorosok* az intézményesült alternatív életstílust a kommuna bemutatásával, az intézményesületlen alternatív életmódot pedig a kettő (plusz egy) hős otthontalanságának a bemutatásával bírálja. Mert minden felületi jegy ellenére Billy és Wyatt sem életmódforradalmár, igaz, extravagáns küllemüket és

szabadságfetizizmusukat illetően rokon a kommunalakókkal. Ám a két főhős ugyanolyan idegenül mozog a kommunában, mint a többségi társadalomban. A *Szelíd motorosok* nem kevesebbet állít, mint hogy a személyes szabadság kiélésének vágya otthontalanságot szül. Gyökértelenné teszi a hősokeket: Billy és Wyatt folyamatosan úton van, a film vezérmotívuma a céltalan keresés, és nem a megállapodottság.

Hogy a *Szelíd motorosok* legalább annyira az életmódforradalmak kritikája, mint amennyire a szabadságvágy himnusza, azt a többértelmű befejezés nyomatékosítja. A főhősöket kétszer éri támadás – a szabadban éjszaka, alvás közben, illetve nappal, az országúton –, és jellemzően az utóbbi alkalommal, motoron ülve, száguldás közben lelik halálukat. A zárlatbeli merénylet – melyet amolyan action gratuit-szerű gesztussal hajt végre egy farmer – a szabadságvágy érvényesíthetőségének a korlátozottságát jelzi. Értelmezhető egyfajta Amerika-kritikaként – eszerint, Peter Lev szavaival, „az Egyesült Államok az erőszak országa, ahol a társadalmi osztályok, régiók és generációk közötti szembenállás már-már a polgárháború rémével fenyeget”²³ –, de a merénylet véletlenszerűsége, alkalmi jellege, sőt: tragikomikus színezete rögtön meg is kérdőjelezi ezt az értelmezést.

A Manson család rémtettei vagy az ellen-Woodstockként megszervezett, de vérfürdőbe torkolló Altamonti Fesztivál az ellenkulturális mozgalmak ideáinak bukását jelezték már a hatvanas évek végén. Ez a tanulság a hollywoodi filmben is megfogalmazódott, Hopper és Fonda a *Szelíd motorosok* fináléjával – valamint az ezt közvetlenül megelőző, *temetőbeli* LSD-trippel –, Rafelson az *Öt könnyű darab* zárlatával vagy Antonioni a *Zabriskie Point* robbanás-képsorával egy egész életforma csődjét konstatálta. Ennek az életformának a temetése igazán azonban a hetvenes évtized derekán következett el. Ekkoriban hirtelen megszaporodtak a hatvanas évek ideáit és ideáljait temető, illetve velejéig pesszimista filmek: a *Kínai negyed*, a *Nashville*, a *Parallax-terv*, az *Éjszakai lépések*, a *Sampon*, a *Száll a kakukk fészkére*, a *Hustle* mind ilyen film volt.²⁴

Az ideáltemető filmek jellegzetes darabja a Fellini *Az édes életére* is reflektáló *Sampon* (1975). Hal Ashby filmje 1968-ban játszódik, a Nixon első megválasztását övező napokon. Hőse George, a Beverly Hills-i fodrász és Lester Karp, a sikeres üzletember és republikánus pénzeszsák: előbbi a hatvanas évek ellenkulturális mozgalmainak késői követője, utóbbi az új korszak képviselője. Bár sokáig úgy fest, hogy George minden fronton legyőri Lestert (annak feleségét, szeretőjét, sőt a lányát is magáévá teszi), párharcukból végül mégis az üzleti-politikai potentát kerül ki győztesen – a folyamatot az pecsételi meg,

²³ ibid. p. 11. [Saját fordítás – P.Zs.]

²⁴ cf.: ibid. p. 61.

hogy a mindkettejük által áhított nőt végül is Lester láncolja magához.²⁵ Sokatmondó, hogy George és Lester jó darabig közös projekt gondolatával – egy szépségszalon beindításával – foglalkozik, ám ebből végül nem lesz semmi: a republikánus pénzember és a felszínes díszhippi között minden együttműködés kudarcba fut.

Hal Ashby bírálata egyszerre terjed ki a politikára (Nixon és alelnöke, Spiro Agnew választások éjszakáján elmondott beszédeinek a megidézése 1975-ből visszatekintve minden kommentár nélkül is kritikus gesztus) és a hatvanas évek ideáira. George nem a meggyőződéses, az eszmék tengerében önfeledten lubickoló virággyermek örököse, inkább azok karikatúrája. A munkahelye Beverly Hillsben van, az élet édességeit finnyásan ízlelgeti: egyfelől a hatvanas évek szexuális forradalmára, másfelől üzőtt-hajszolt hím, akinek a szexuális kalandok gyakran a legkeményebb fizikai munkával járó gyötrelmeket jelentik (mint abban a jelenetben, melyben gyors egymásutánban kénytelen kielégíteni Lester lányát és feleségét).²⁶ Ez lett a sokat ígérő szexuális forradalomból – a *Samponban* a hatvanas évek kritikáját kivált a mindenféle pátosztól mentes, szatirikus hangütés közvetíti.

A *Szelíd motorosok* vagy a *Sampon* arra mutat, hogy az ellenkulturális mozgalmak nem az uralkodó ideológiát kikezdő szemléletükkel, inkább az emancipáció gondolatával járultak hozzá a hollywoodi mozi átalakulásához. A mozgalmak tabudöntőgető attitűdje közvetve a hollywoodi filmre is hatott, mégpedig két irányban. Egyrészt a cenzurális rendszer megváltoztatását készítette elő, másrészt az európai művészfilmben, illetve az amerikai függetlenek között kikísérletezett, a producerek által sokáig elutasított stilisztikai megoldások elfogadtatását, emancipálását ösztönözte. Mindezeknek jelentős szerepe volt abban, hogy a hetvenes években a hollywoodi film visszavette világhódító pozícióját – az ellenkulturális mozgalmak így végeredményben az establishment megerősítéséhez és bebetonozásához járultak hozzá.

1.4. Recesszió és liberalizáció:

a Hollywoodi Reneszánsz gazdaság- és intézménytörténeti kontextusban

A Római Birodalom bukása (1964) című megaprodukció utolsó képsorain a kaotikus Forum Romanumon a birodalombeli állapotoktól megcsömörlött Livius prokonzul visszautasítja a császári trónt, mire a körülötte lévő szenátorok sietve licitálni kezdenek arra. A hatvanas évtized egyik legnagyobb fiaskóját jelentő – beszédes című – filmre nem véletlenül tekint sok elemző úgy, mint Óhollywood kimúlásának egyik szimbólumára,

²⁵ cf.: Peter Lev: *Conflicting Visions*. p. 65.

²⁶ ibid. 66–67.

hiszen jóformán minden együtt van benne, ami szerepet játszott a nagy stúdiók lehanyatlásában, bizarr fináléja pedig egyenesen váteszinek bizonyult. A hatvanas években ugyanis a Hollywoodi Birodalom a tönk szélére jutott, és a stúdiók kalapács alá kerültek: autókereskedők, kaszinótulajdonosok, sőt temetkezési vállalkozók licitáltak rájuk, és majd mindegyik gazdát cserélt.

Alig akad Hollywood történetében olyan korszak, amely az intézményi változások intenzitása tekintetében a hatvanas évekhez hasonlítható. A tulajdonoscseré-hullám mellett változást hozott a cenzúra eltörlése és a mozikultúra megváltozása, továbbá a szerény előzmények után erősödni kezdett a filmes oktatás az országban, ráadásul egy nagyszabású generációváltás is lezajlott az Álomgyárban. Ezek a tényezők a Hollywoodi Reneszánsz létrejöttében fokozott szerepet játszottak.

1.4.1. A háború utáni recesszió

A háború utáni első békeév új aranykort ígért Hollywood számára, ám nem igazolódtak be a várakozások: míg 1946-ban hozzávetőleg heti kilencvenmillió mozilátogatót regisztráltak, 1950-re már csak hatvan-, 1960-ra negyven-, az 1970-es évek elejére pedig tizenhét-millió.²⁷ A hollywoodi ipar mélyülő recesszióját eredményező folyamatot az 1948-as trösztellenes törvények (Paramount-döntés) indították el.

A klasszikus stúdiókorszakban a nyolc hollywoodi vállalat²⁸ a gyártást és a forgalmazást, valamint a bemutatás egy részét is ellenőrzése alatt tartotta. A gyártás hozzávetőleg 95%-a volt az övék, a forgalmazás csaknem egészét koordinálták, és jöllehet az amerikai mozipark csupán 15%-át birtokolták, mégis a teljes mozibemutatásból származó nyereség 70%-át könyvelhették el. A gyártás és a forgalmazás bevételei mellett azért jutott nekik ilyen hatalmas részesedés a bemutatásból is, mert a városok középpontjában lévő reprezentatív – a nívós premierfilmek kizárólagos fórumát jelentő, és ezért a többinél magasabb árkategóriájú – mozik zöme a tulajdonukban volt, továbbá mert a sikervárományos filmek birtokában a kisebb mozikat is befolyásuk alatt tartották. A blockbustereket csomagban, több gyengébb filmmel együtt kölcsönözték, így a független mozisoknak meg kellett vásárolni utóbbiakat is, ha be akarták mutatni előbbieket.

²⁷ Geoff King: *New Hollywood Cinema*. p. 24. Mások más számokat említenek, de valamennyi forrás a nézettség jelentős csökkenését regisztrálja a negyvenes évek végétől. cf.: Michelle Pautz: *The Decline In Average Weekly Cinema Attendance 1930–2000*. <http://org.elon.edu/ipe/pautz2.pdf> (Utolsó letöltés: 2008.11.13.). A hetvenes évtized mozilátogatottságához a leghitelesebbnek David A. Cook számai tűnnek, hiszen ő első forrásból, az Amerikai Filmszövetség statisztikáiból dolgozott. Eszerint 1970-es években tizenöt- és húszmillió között ingadozott a heti nézettség az Egyesült Államokban. In: David A. Cook: *Lost Illusions*. p. 490.

²⁸ Lásd az 5. lábjegyzetet. (*)

A stúdiók monopóliumai – kivált a mozihálózat birtoklása és a csomagban kölcsönzés („block booking”) rendszere – a harmincas évektől a Hollywood-ellenes támadások célkeresztjében állt. A sorozatos halasztások után a Legfelsőbb Bíróság által végül 1948-ban megszavazott trösztellenes törvények elmarasztalták a stúdiókat monopolisztikus törekvéseik miatt, és – többek között – mozihálózatuk eladására, továbbá a „block booking”-szisztéma megváltoztatására kötelezték őket.

A mozihálózat eladása hatalmas tőkét szabadított fel, ugyanakkor a gyártás kockázatának megnövekedését eredményezte. Amíg a stúdióknak saját mozihálózatuk volt, addig filmjeik közönséghez jutása garantált volt, most viszont akár már a bemutatás előtt elbukhattak a moztulajdonosok és -üzemeltetők ellenállása miatt. Mindebből a stúdiók számára logikusan következett a gyártás csökkentése, ami viszont maga után vonta állandó stábjaik elbocsátását. Ez a független produceri rendszernek ágyazott meg: ettől kezdve a hollywoodiaknak kifizetődőbb lett a függetlenek munkáinak forgalmazása, mint állandó szerződéssel bíró stáb fenntartása. A harmincas lévek elején megszilárdult klasszikus hollywoodi stúdiórendszert – Janet Steiger elnevezésével: „producer-unit system” – felváltotta az ügynöki rendszer („package-unit system”).²⁹

A megváltozott körülmények között a stúdiók úgy igyekeztek biztosítani a jövőjüket, hogy jól diverzifikált vállalatokba tagozódtak be.³⁰ A Universal 1962-ben a zenekiadással foglalkozó MCA (Music Corporation of America) vásárolta meg, a Paramount 1966-ban az autókereskedéssel foglalkozó a Gulf+Westerné lett, a United Artistsot 1967-ben a autókölcsönzéssel és életbiztosítással foglalkozó Transamerica Corporation szerezte meg, az MGM-et 1968-ban Kirk Kerkorian kaszinótulajdonos csatolta birodalmához, a Warnert pedig Steve Ross Kinney National Servicese – ez a korábban irodatarakítással, autókölcsönzéssel, temetkezési vállalkozással is foglalkozó cég – vette meg 1969-ben.

1.4.2. A közönség megváltozása

Önmagukban a trösztellenes törvények nem eredményezték volna a hollywoodi ipar hanyatlását. Jelentős szerepet játszott a recesszióban, hogy Hollywood kezdte elveszíteni a kapcsolatot a közönséggel.

A háború után nagy demográfiai és kulturális változások játszódtak le az Egyesült Államokban, melyek alaposan átalakították a szórakozás formáit. A mozik látogatottságának csökkenése részben a televízió térhódításával magyarázható, részben pedig azzal, hogy a népesség egy része a gazdasági prosperitást kihasználva kiköltözött a metropoliszokból a

²⁹ David Bordwell–Janet Staiger–Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London and New York: Routledge, 2004 (first published in 1985). p. 93.

³⁰ cf.: Geoff King: *New Hollywood Cinema*. p. 27.

kertvárosokba, ahol nem voltak filmszínházak, és ahonnan csak kevesen vállalták, hogy egy film kedvéért beutazzanak a centrumba. A gyártók, a forgalmazók és moziüzemeltetők a tévé konkurenciájának letörésére új technikák bevezetésével (szélesvásznú filmmel, háromdimenziós filmmel) kísérleteztek, továbbá autósmozik ezreit építették fel a külvárosokban. Ám rosszul kalkuláltak, ugyanis a tévével szemben – ekkor még – a legleleményesebb újításokkal felszerelt mozik sem tudták felvenni a versenyt, az autósmozik pedig alacsonyabb komfortfokozatuk miatt csak a fiatalokat vonzották.

A moziba járók átlagéletkora az ötvenes évek derekára lecsökkent: míg a harmincas–negyvenes évekig elsősorban a középgeneráció tagjai alkották a törzsközönséget, az ötvenes évektől a fiatalabbak. Óhollywood jól fésült produkciói az idealizált amerikai néző – a középkorú, jól szituált mintapolgár – számára készültek, az ötvenes évek fiataljai viszont saját filmekre vágytak, őket megszólító és korosztályukbeli hősöket szerepeltető történetekre. Ezt vették észre az olyan kicsiny és független gyártók, mint az American International Pictures vagy a Filmgroup, és igen jól prosperáltak exploitation filmjeikkel (filléres horrorokkal, sci-fikkel, motorosbanda-filmekkel, tinidramákkal).³¹ A Hollywoodi Reneszánszba később egyenes ágon öröklődött át az exploitation felszabadult szemlélete, és ez a hatvanas évek elejétől megerősödő amerikai értelmiség³² kiszolgálását célzó – elsősorban az európai (modern) művészfilmből eredő – intellektualizmussal párosult.

A hatvanas évek második felében az intellektuálisabb és kísérletezőbb (illetve szerényebb büdzséjű) filmek előtt rövid időre megnyíltak a stúdiók kapui, nemcsak azért, mert némelyik profitot hozott, hanem azért is, mert a nagyobb költségvetésű, rongyosra koptatott sémákkal dolgozó produkciók nem találták meg a közönségüket. A válság 1969-től kezdett rohamosan mélyülni, a stúdiók néhány év alatt együttesen hatszázmilliót veszteséget könyvelhettek el.³³ Stephen Farber a *Film Quarterly*-ben a következőképpen írt a krízisről: „1969 nyara az amerikai filmtörténet egyik legkritikusabb időszaka... csaknem valamennyi nagy, költséges és hagyományos stílusú film... nyomorultul elbukott.”³⁴

A csőd elkerülése érdekében Hollywood segítségére sietett az állam. Az 1971-ben megzavazott – 1976-ig érvényben lévő – nevezetes törvény lehetővé tette, hogy a filmiparba befektetők adójóváírást kapjanak befektetésük akár 100 %-ára.³⁵ Ám a nagy hollywoodi stúdiók túlélését végeredményben nem is az új törvények szavatolták, inkább az, hogy a

³¹ Exploitation: kizsákmányolás, kiaknázás. Az ötvenes évektől az egzotikus, pikáns vagy bizarr témájú, kisköltségvetésű filmek gyűjtőneve. Mivel a kicsi és független cégeknek nem voltak sztárjaik, komoly alkotógárdájuk, infrastruktúrájuk és nagyobb tőkéjük, olyan témákra specializálódnak, amiket ki lehet aknázni.

³² cf.: John Lukacs: *Az Egyesült Államok 20. századi története*. p. 103.

³³ Tino Baliót Edward Buscombe idézi: *Cinema Today*. London: Phaidon, 2003. p. 15.

³⁴ Idézi Peter Lev. In: Uő.: *Conflicting Visions*. p. 5. [Saját fordítás – P.Zs.]

³⁵ Kristin Thompson–David Bordwell: *A film története* (ford.: Módos Magdolna). Budapest: Palatinus, 2007. pp. 549–550.

forgalmazást a trösztellenes törvények nem vették ki a kezükből. A forgalmazás szerepe a hatvanas–hetvenes évektől egyre meghatározóbb lett. Nem csupán azért, mert a függetlenek gyakran alulmaradtak elképzeléseik képviselőjében a nagy forgalmazókkal szemben, hanem azért is, mert a forgalmazásból befolyó profit jelentősen meghaladta még a gyártó hasznát is.³⁶

Mindennek tetejébe a hatvanas–hetvenes évek fordulóján új forgalmazási piacok jelentek meg – elsősorban a videó és a fizetőtévé –, így módon lehetővé vált egy-egy film új és újabb értékesítése. Ezzel magyarázható, hogy jóllehet a mozilátogatottság lényegében nem változott a hatvanas évek derekától (heti tíz és húszmillió között stabilizálódott³⁷), a stúdiók összevétele jelentősen emelkedett a hetvenes évek közepétől.

1.4.3. Liberalizáció: a cenzúra átalakulása

A korszak jelentős eseménye az 1920-as években kidolgozott hollywoodi belső cenzúra, a Hays-kódex eltörlése. Ez nem egyik napról a másikra történt, hanem két évtizedes folyamat eredménye volt.

A stúdiórendszer felbomlása után a független vállalatokat már nem kötötte annyira erősen a cenzúra. A Paramount-döntés előtt az Amerikai Filmszövetség (MPAA – Motion Picture Association of America) azzal kényszerítette a forgalmazókat produkcióiknak a cenzúrabizottság³⁸ elé terjesztésére, hogy másképp nem kapnak vetítési lehetőséget a stúdiók mozihálózatában, a mozipark eladása után azonban a filmek szabadon vetíthetőek lettek bizonyítvány nélkül is. Mindehhez járult, hogy a függetlenek között kieleződő versenyben a rendhagyó (azaz a klasszikus stúdiórendszerben nem érintett) témák egyre kurrensebbé váltak, továbbá a szigorúan cenzúrázott tévével is így lehetett felvenni a versenyt.

Az ötvenes években az országba szép számmal bekerült európai művészfilmek és a helyi exploitation filmek a konzervativizmust erodáló közelítésmódjukkal kérdőjelezték meg a Hays-kódex érvényességét. Az exploitation szabadossága, továbbá az import és független filmek húsbavágóbb témái komoly problémákat vetettek fel. 1952-ben a Legfelső Bíróság határozata kimondta, hogy a filmekre is vonatkozik a szólásszabadság, és ezt olyan alkotók aknázták ki, mint Otto Preminger, aki a drog személyiségnyomorító hatását mutatta be *Az aranykezű férfiben*, vagy Billy Wilder, aki a transzszexualitás és a biszexualitás témáját lebegtetette *Van, aki forrón szereti* című munkájában.

A cenzurális rendszer megváltozása végül a hatvanas években következett el, ebben közvetett szerepet játszottak az ellenkulturális mozgalmak a tabudöntőgető szemléletükkel,

³⁶ cf.: Geoff King: *New Hollywood Cinema*. pp. 59–66.

³⁷ Különböző források különböző számokkal dolgoznak. cf.: Michelle Pautz: *The Decline In Average Weekly Cinema Attendance 1930–2000*.

³⁸ A cenzúrabizottság neve Produkció-szabályozó Bizottság (PCA – Production Code Administration).

továbbá a vietnami háború is. Vietnam hatása eleinte nem a filmek témájában, inkább az ábrázolási módjukon volt érezhető, a vietnami hadszíntérről érkező helyszíni tudósítások ugyanis megemelték a nézők ingerküszöbét az erőszakos cselekmények látványával kapcsolatban. Az 1960-as évek első felében már több rendező ostromolta a tiltásfalakat – Stanley Kubrick a *Lolitával* (1962), Martin Ritt a *Huddel* (1963) –, majd a *Bonnie és Clyde* ledöntötte azokat: a nyitányban a meztelenség ábrázolásának, a zárlatban az erőszakábrázolásnak a cenzurális tabuja dőlt meg. A *Bonnie és Clyde* után hetekkel bemutatott *Point Blank*ban John Boorman rendező szintén tabusértő módon közelített mind a szexualitáshoz, mind az erőszakábrázoláshoz. A film egyik emblemikus többterese kompozíciójában rögtön mind a kettőhöz: a kép háttérében az Angie Dickinson által alakított, meztelen Grace-t látni néhány pillanatig, akinek az alakját a földön ökölharcot vívó, és onnan felemelkedő két férfi takarja ki.

1966 májusában az Amerikai Filmszövetség elnökének választották Jack Valentit, aki az évtized végén bevezettette a korhatár-rendszert (rating system).³⁹ Az európai rendezők nagy szerepet játszottak a hollywoodi filmek cenzurális kötöttségeinek lazításában. Antonioni MGM által forgalmazott *Nagyításának* nevezetes jelenetében lengén öltözött lányok hancúroznak, Boorman *Point Blank*jében pedig explicit erőszakos jelenetek találhatók. Az első X kategóriás filmet, amely Oscart kapott, egy európai rendező jegyezte: John Schlesinger *Éjjeli cowboyja* témája és stiláris megoldásai miatt egyaránt tabutörőnek számított.

1.4.4. Mozikultúra és filmoktatás: az európai művészfilm presztízse az Egyesült Államokban az ötvenes–hatvanas években

A Hollywoodi Reneszánszot ért európai művészfilmes inspiráció gyökerei a világháború után megváltozott mozikultúráig nyúlnak vissza. A háborús veteránok tanulását biztosító törvény (GI Bill) nyomán kialakult egy idősebb, művelt közönség, amelynek tagjai megjárták Európát, és kedvelték a művészfilmeket. E közönség igényeinek a kielégítése végett egyre több európai művészfilmet importáltak Amerikába.

³⁹ Az új rendszer 1968. november 1-én lépett életbe a Code and Rating Administration (CARA) felállításával. Az alapelv az volt, hogy ugyan nincsenek tabuk, de bizonyos filmek csak bizonyos korosztályok számára megtekinthetőek. A CARA négy szempont (téma, nyelv, erőszak, meztelenség/szex) szerint osztályozta a filmeket, és négy kategóriát állított fel. A G (general: általános) kategóriába sorolt filmet bárki megnézhet, az M (mature: érett) kategóriába sorolt film 16 éven felülieknek volt ajánlott, az R (restricted: tiltott) kategóriás filmet 16 éven aluliak kizárólag felnőtt kísérettel látogathatták, az X kategóriásat 16 éven aluliak semmilyen körülmények között nem nézhették meg. Később néhány fontos változásra került sor. 1969-ben az R és az X kategória korhatárát egy évvel megnövelték, az M kategória elnevezését pedig PG-re cserélték („Parental Guidance Suggested” – szülői kíséret javasolt), 1984-ben bevezettek egy új kategóriát (PG-13) azon filmek megjelölésére, amelyek durvák ugyan, de nem annyira, hogy R kategóriát kapjanak. 1990-ben az X kategóriát NC-17-re (No Children Under the Age of 17) keresztelték át, mivel a nyolcvanas évektől az X megjelölés stigmatizálta a filmeket (az ilyen produkciókat sokan a pornófilmekkel azonosították).

A művészfilm-importot erősítette néhány gazdasági motívum. A világháború után Európát elárasztó hollywoodi termékek meggyengítették a hazai filmgyártásokat, ezért néhány országban megnehezítették a profit kivitelét. A haszon legális kivitelének egyik módja az volt, ha adott ország filmjeinek amerikai forgalmazási jogát megvásárolták.⁴⁰

A neorealizmus csúcsművei (például a *Róma nyílt város* vagy a *Biciklitolvajok*) megszületésükkel egy időben már megjelentek az amerikai mozikban, az ötvenes évek derekán azonban a művészfilmek helyét átvették az azok eredményeit – jobb esetben – csupán felhasználó, szórakoztató darabok. Ezek közül hatásában kiemelkedett Roger Vadim *És Isten megteremté a nőt* (1956) című munkája, amelyet 1957 októberében mutattak be az Egyesült Államokban, és korábban elképzelhetetlen bevételt, négymillió dollárt termelt. Az *És Isten megteremté a nőt* jó reklám volt az európai filmeknek, köztük nem csak a közönség-, hanem a művészfilmeknek, sőt a modern filmnek. Vadim nyomában Resnais, Godard, Truffaut, Fellini, Antonioni munkái is keresettek lettek a hatvanas évek elejére felértékelődő művészmozikban (art house cinemas). Ám az európai művészfilmek nem kizárólag a kultúrára éhes nézőket csábították, a filmek népszerűségének volt egy prózai oka is. Már az *És Isten megteremté a nőt* is a szexualitás szabadabb ábrázolásával varázsolta el az amerikai közönséget, és számos további európai művészfilm vonzerejét is adta elsősorban, hogy a hollywoodi produkcióknál fesztelenebbül ábrázolta a szexualitást (*A szeretők*; *Hely a tetőn*; *Szerelmem*, *Hiroshima*; *Kifulladásig*; *A kaland*; *Az édes élet*; *A csend*).⁴¹

Az 1960-as évek elején több mint ötszáz művészmozi volt már az országban, ezek hollywoodi filmeket nem játszottak. Az art house-kultúra népszerűsödése nyomán 1963-ban megszervezték a New York-i Filmfesztivált; a hatvanas években az európai művészfilmek legfontosabb fóruma ez a fesztivál lett az Egyesült Államokban.⁴²

Az évtized elejétől az európai filmek rangját emelték a filmgyémantumok. A konzervatívabb USC-vel (University of Southern California) szemben, ahol a hollywoodi filmekre fókuszáltak az oktatók, az UCLA-en (University of California at Los Angeles) már európai filmek is terítékre kerültek. Ennél is fontosabb szerepet játszottak az európai filmek a keleti parti NYU-on (New York University) vagy a Columbia Universityn. A NYU-on és a Columbián rendszeresen vetítettek kortárs európai filmeket a hallgatóknak, és ezekre hivatkozva személyességre bízatták őket: ennek a szemléletnek megkapó dokumentumai Martin Scorsese korai kisfilmjei, a nouvelle vague hatását jelző *Mit keres egy ilyen rendező lány egy ilyen helyen?* (1963) és a *Nemcsak rólad van szó, Murray!* (1964). Sokatmondó, és a

⁴⁰ cf.: Kristin Thompson–David Bordwell: *A film története*. p. 358.

⁴¹ cf.: Paul Monaco: *The Sixties: 1960–1969. History of American Cinema. Volume 8*. New York–Detroit: Charles Scribner's Sons, 2001. p. 58.

⁴² cf.: ibid. p. 54.

karrierjük alakulását illetően akár paradigmaticusnak is mondható, hogy a későbbi fenegyerekek közül ki hol tanult: az Óhollywood és az amerikai tömegkultúra más ágaitól (televíziótól, képregénytől) megigézett George Lucas és John Milius az USC-n, a modern film és a klasszikus Hollywood vonzása között hezitáló–örlődő Francis Coppola a UCLA-en, a filmtörténet egyfajta integrációját végrehajtó Martin Scorsese az NYU-n, az indulásakor a nouvelle vague-ért rajongó, majd a klasszikus Hollywood felé forduló Brian DePalma a Columbián.⁴³ A hatvanas évek elején a filmiskoláknak még alig volt presztízse, a hetvenes évektől azonban – éppen a fenegyerekek sikerei miatt – megnőtt a népszerűségük.

1.5. Emancipáció: a Hollywoodi Reneszánsz formatörténeti kontextusban

Formatörténeti szempontból közelítve Hollywood világháború utáni évtizedeihez, szembeötlő, hogy noha a korszak kezdetén az élrendezők nem szűkölködtek invenciókban, hamar kifulladt a lendületük, és mind makacsabban igyekeztek kívül helyezni magukat a filmművészeti fejlődés főáramán. Csaknem végzetes hibát vétettek: Hollywood csillagának leáldoztában az ismert tényezők – a stúdiók biztonságát alámosó trösztellenes törvények, a moziba járási kedvet elapasztó társadalmi változások és a televízió konkurenciája – mellett a művészi kifáradás döntő szerepet játszott.

A hollywoodi újjászületés a hatvanas évek látszólag pangó időszakában indult, és az évtized végén egyes kritikusok – európai mintára – már az amerikai mainstream nagykorúságáról beszéltek.⁴⁴ A Hollywoodi Reneszánsz történetét szemlélhetjük úgy is, mint a korábban alig tűrt vagy egyenesen tiltott stilisztikai és elbeszéléstechnikai megoldások emancipálódásának folyamatát.

1.5.1. Az újjászületés felé

Némi túlzással állítható, hogy Hollywood mindig is a külföld – a negyvenes évekig kivált Európa – köldökzsinórján függött, azaz a sikerkorszakokban nagy szerep jutott a kívülről érkező inspirációknak. Ez egyszerre jelentette alkotók elcsábítását, illetve az általuk kimunkált művészi eredmények importját: a húszas–harmincas–negyvenes évek mindkét lehetőségre bőségesen szolgáltatott példát.

A művészek Amerikába édesgetése és a művészi hatások importja azonban az ötvenes évektől elakadt. Nem meglepő, hogy a régi vágású stúdiófőnökök bizalmatlanul méregették az ekkoriban megizmosodó európai művészfilmet, hiszen az a hollywoodi mozi

⁴³ Steven Spielberg nem véletlenül maradt ki a felsorolásból: sikertelenül pályázott az USC-re.

⁴⁴ cf.: Robert B. Ray: *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930–1980*. pp. 247–248.

alapjait támadta. Felhagyott az erős ok-okozatiság alapján szervezett cselekménnyel, lemondott a klasszikus színművek örökségét tükröző (expozíció–tárgyalás–befejezés hármasságára épülő) szerkezetről, továbbá kiiktatta a célorientált hősöket, és a típusalkotás helyett a jellemformálásra helyezte a hangsúlyt. A cselekményszervezés és a hősábrázolás megcsontosodott szabályai mellett az új európai művészfilm az akadémikus plánozási elveket is tagadta, a jelenetek hagyományos felsnittelésének technikáját hosszú beállításokra vagy éppen gyorsmontázsra cserélte, az illeszkedő helyett gyakran átfedő vagy elliptikus vágást alkalmazott, továbbá képkimerevítésekkel, lassításokkal élt.

A hatvanas években a sémákban meggyökeresedett hollywoodi mozi távlattalansága átmenetileg megerősítette a szerzők pozícióját. Már az évtized elejétől egyértelműen kimutatható néhány alkotónál a kortárs európai művészfilm hatása. Az új korszak pionírjai a kánon és a sémák által kevésbé kötött egykori televíziós rendezők lettek.

A hatvanas években két irányból érkezett az európai inspiráció az amerikai rendezők felé: egyrészt a modern film, másrészt a modern film és az újhullámok eredményeit popularizáló művek irányából. Előbbi esetre példa Sidney Lumet *A zálogosa*, Arthur Penn *Mickey, az ász* című filmje, John Frankenheimer *Másolatok*ja, Richard Lester *Petuliája* vagy Monte Hellman *Vadászat és Lovasok a forgószelelben* című műve – ezek a filmek Resnais, Antonioni vagy Godard munkáinak ihletése nélkül nem születtek volna meg. A második irányt – az újhullámok eredményeit popularizáló művek inspirációját – *A piszkos tizenkettő* vagy a *Diploma előtt* példázza: *A piszkos tizenkettő* montázstechnikája sokat köszönhet a brit újhullámból kinőtt Swinging London-filmeknek (kivált az *Egy nehéz nap éjszakája* és a *Help!* címűeknek), míg a *Diploma előtt* teleoptikával készült felvételei és átfedő vágásai Claude Lelouch *Egy férfi és egy nő* című filmjének sugallatát jelzik. Az európai újhullámokban meghonosodott számos fogást alkalmazó *Egy férfi és egy nő* különleges jelentőséggel bír az európai hatások Hollywoodba exportálását tekintve. Az 1967-ben a legjobb külföldi film és a legjobb forgatókönyv Oscarját elnyert mű amolyan hídszerepet töltött be az európai művészfilm és Hollywood között.

Közvetlenül a Hollywoodi Reneszánsz előtt az európai művészfilm inspirációja bűvópatakszerűen mosta alá a hollywoodi mozit. A hatvanas évek első felében számos film készült európai sugalmazásra: Frank Perry *David és Lisája*t a pszichológiai mélységű karakterábrázolás miatt az európai művészfilm legkiválóbbjaihoz hasonlította a kritika⁴⁵; *A zálogosban*, a *Mickey, az ászban*, a *Másolatokban* vagy a *Vadászatban* a szubjektív realista ábrázolásmód radikalizmusa a nagy modernisták kísérleteire emlékeztetett. A filmek azonban

⁴⁵ ibid. p. 170.

nem arattak jelentős sikert, ezért a hollywoodi pénzemberek elzárkóztak az európai inspiráció elfogadásától. Arthur Penn *Bonnie és Clyde*-ja változtatott ezen.

1.6. A szakítás programja: Arthur Penn *Bonnie és Clyde*-ja

Kevés ennyire extenzív és intenzív hatású mű akad a filmtörténetben: a *Bonnie és Clyde* egyszerre indított el, illetve izmosított meg bizonyos intézménytörténeti és formatörténeti változásokat. Penn munkájának a hollywoodi filmre tett hatása felbecsülhetetlen, a *Türelmetlenségével*, az *Aranypolgárával* vetekszik.

Láttuk (1.4.3.*), hogy a filmnek kulcsszerepe volt a cenzurális rendszer átalakításában, de a formatörténeti jelentősége ennél is nagyobb. A *Bonnie és Clyde* volt az első nagy sikerű stúdióprodukció a hatvanas években, amely nyíltan élt a modern film – közelebbről a francia újhullám – leleményeivel. Igaz, a kritika kezdetben nem lelkesedett érte⁴⁶, a mozipénztáraknál azonban aratott (két és félmillió dollárból készült, huszonnégy-milliót hozott a bemutató évében csak Észak-Amerikában).⁴⁷ Ez a körülmény döntően meghatározta a következő néhány év trendjeit, az európai művészfilmes inspiráció megerősödését eredményezte mások műveiben is. A *Bonnie és Clyde* meggyőzte a producereket a régi típusú film felfrissítésének szükségességéről, továbbá arról, hogy a tradicionális amerikai témák – sőt: műfajok – korántsem állnak ellen az európai inspirációnak.

A Hollywoodi Reneszánsz születésnapja egy francia újhullámos stílusimitációhoz köthető. Robert Benton és David Newman újságírók Truffaut és Godard munkáitól megihletve fogtak a forgatókönyvbe⁴⁸, sőt Truffaut-tól tanácsokat is kaptak munka közben⁴⁹. A könyvet előbb éppen a nouvelle vague két vezéregyéniségének ajánlották fel, akik rokonszenveztek is vele, mégsem tudták megrendezni: Truffaut a *451 Fahrenheit*-en dolgozott, Godard-t pedig kezelhetetlennek találták az amerikai producerek.⁵⁰ Végül az

⁴⁶ Az augusztusi premier után a jobbára régi vonalhoz tartozó kritikusok lehúzták a filmet, de a közönségsiker nyomán többen novemberben újra megnézték, és módosítottak véleményükön. A *Bonnie és Clyde* kanonizációja már az év végén megkezdődött, a film tíz Oscar-jelölése mutatja, hogy még az Akadémia tagjainak elismerését is kivívta. cf.: David A. Cook: *Auteur Cinema and the "Film Generation" in 1970s Hollywood*. In: Jon Lewis (ed.): *The New American Cinema*. Durham and London: Duke University Press, 1998. p. 12.

⁴⁷ A *Bonnie és Clyde* az év második legsikeresebb filmje lett az Egyesült Államokban. A legsikeresebb a szintén hárommillióból készült, de negyvenkilencmilliós nettó bevételt fialó *Diploma előtt* volt.

⁴⁸ cf.: Thomas Elsaesser: *American Auteur Cinema*. p. 45.

⁴⁹ Ma már nagyon nehéz kinyomozni, hogy milyen tanácsokat adott Truffaut a forgatókönyvíróknak. Egyes filmtörténeti pletykák szerint ő javasolta, hogy Clyde ne biszexuális legyen (mint a valóságban volt), hanem impotens. Más források szerint ez Penn ötlete volt, mert félt a cenzúrától, illetve mert attól tartott, hogy a figurák közös vonzódása sofőrjük (C.W.) felé esetleg elidegenítheti a közönséget. Annyi bizonyos, hogy Truffaut kéze nyoma főleg a *Kifulladásig*gal összevetve látható a *Bonnie és Clyde*-on (ne felejtjük el, hogy a *Kifulladásig* forgatókönyve Truffaut ötletéből készült).

⁵⁰ cf.: Robert B. Ray: *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930–1980*. p. 289. Egyes források szerint Godard azzal riasztotta meg igazán a producereket, hogy a filmet Japánban, tizenévesekkel kívánta leforgatni.

anyag Arthur Pennhez került, aki jó ideje érdeklődéssel figyelte az európai filmnyelvi forradalmakat. Az alábbiakban a *Bonnie és Clyde* és az európai művészfilm közötti kapcsolatokat térképezem fel.

1.6.1. A *Bonnie és Clyde* és a politikai modernizmus

Penn filmje kortünet és diagnózis, akár a felnőttek konformista világából szabadulni igyekvő későkamasz fiúról szóló *Diploma előtt* vagy a kötöttségekkel szemben egy ellenkulturális alternatívát kínáló *Szelíd motorosok*. Ugyanakkor a *Bonnie és Clyde* – ellentétben *Diploma előtt*-tel és a *Szelíd motorosokkal* – egy aktuális politikai regiszteren is megszólalt, így a hatvanas évek második felében körvonalazódó, és szerte a világon a művészfilm – sőt a műfaji filmek – átpolitizálódását hozó trendbe illeszkedett.

Igaz, a politikussága, publicisztikussága nem annyira nyilvánvaló, mint számos európai filmé, a *Bonnie és Clyde* és az európai politikai modernizmus csúcstermékjei kísértetiesen hasonló irányelvek mentén épültek fel: mitologikus világalkotást és a valóság fogalmának újraértelmezését célozták, alkotóik pedig azt vallották, hogy a film hasznosítható a politikai, ideológiai és társadalmi vitákban.⁵¹

A bemutató éve az évtizedes politikai krízis kulminációs pontja: 1967-ben az Egyesült Államok százhusz városában protestáltak a vietnami háború és a faji megkülönböztetés ellen, a tüntetések leverésére indított rendőri akciók során hetvenheten meghaltak, négyezren megsebesültek. Ebben a politikai klímában a film rögtön megtalálta a közönségét.⁵²

Penn – akárcsak számos európai direktor – bújtatottan ideologikus és nyíltan mitologikus világot épített a hangsúlyozottan dokumentarista elemekből. A nyitófőcímben a feliratokat, valamint a valóságos Bonnie Parkerről és Clyde Barrow-ról készült képek felvillanását fényképezőkép kattanásai kísérik, azt sugallva, hogy afféle fotorealisztikus hitelességű történet következik. Látszólag ezt erősíti meg, hogy rögtön az inzertek után egy-egy, szikár adatokat soroló életrajzi vázlat áll a két hősről – ezzel szemben már itt a gengszterpár történetének erőteljes fikcionalizálására utal az a tény, hogy a szövegek melletti képek a *filmbeli* Bonnie-t (Faye Dunawayt) és Clyde-ot (Warren Beattyt) mutatják. Az autenticitásra és történeti hűségre törekvés tehát már a nyitóképeket követően látványosan sérül, és a valóság újraalkotásának programja kerül a helyébe. (Jegyezzük meg, hogy a nyersanyagválasztás ugyanezt a problémát tükrözi. Penn és a színész–producer Beatty

⁵¹ Az európai politikai modernizmushoz: Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. pp. 370–401.

⁵² cf.: Steven Alan Carr: *From "Fucking Cops!" to "Fucking Media": Bonnie and Clyde for a Sixties America*. In: Lester D. Friedman (ed.): *Arthur Penn's Bonnie and Clyde*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. pp. 70–100. Különösen: pp. 74–75.

eredetileg a *Balkezes pisztolyhős*, *A csodatevő* és a *Mickey, az ász*⁵³ mintájára fekete-fehérben képzelték el a filmet, de a forgatás előtt a rendező visszakozott. Ennek oka az volt, hogy el kívánt kerülni mindenféle pszeudo-dokumentarista jelleget, amit – úgymond – „a fekete-fehér fényképezés indukálhat.”⁵⁴ Paradoxnak tetszik, de a *Bonnie és Clyde* esetében a fekete-fehér – azaz stilizált – képek nagy valószínűséggel dokumentaristábbnak hatottak volna, mint a valóság viszonyait hívebben tükröző színes felvételek, mégpedig – mint látni fogjuk – éppen az archív jelleget imitáló sajátosságuk miatt. Miután Penn letette a voksát a színes nyersanyag mellett, a valóság újraalkotását célzó szándéka – a vizualitás szintjén – az aktív szűrőhasználatban jutott kifejezésre.⁵⁵)

Az elejfőcím végén látható megoldás – a *valódi* Bonnie és Clyde fotóinak helyettesítése a filmben őket eljátszó színészek fotóival – a filmet mint médiumot tematizálja, a filmes reprezentáció alapkérdéseit érinti. Rejtett önreflexív gesztusról van szó, Penn azt a felismerést nyomatékositja vele, miszerint a film a képek konkrétsága nyomán elmossa a fikció és a valóság közti határt. Nem elhanyagolandó, hogy a rendező mindezt egy olyan történet nyitányában teszi, amely történet maga is valóság és fikció homályzónájába helyezhető. A valóság fikcionalizálásának, illetve a fikció dokumentarizálásának problematikája ugyanis központi jelentőségű Bonnie és Clyde mítoszának megszületésében.

Tudvalevő, hogy az amerikai média működését kezdetektől a szenzációteremtés igénye igazgatta: ennek eredete abban a XIX. századi tradícióban gyökeredzik, mely erősen hajlott arra, hogy az alsóbb társadalmi osztályok igazságosztó hőseiként identifikált bűnözőket pajzsra emelje. A James fivérek, Billy, a Kölyök vagy Butch Cassidy és a Sundance Kölyök ténykedése követte ki a nagyvárosok gengsztereinek glorifikálásához vezető utat. Al Capone például azon incidens után vált a média első számú sztárjává, amikor rendőrzubbonyt öltött emberei lemészároltak hét alkoholcsempészt 1919 Valentin napján: a sajtó közölte a mészárlás helyszínén készült fotókat, és ezek mérhetetlen sikere ébresztette rá a média embereit, hogy sokkoló képekkel körítve mindent el lehet adni. Bonnie Parker és Clyde Barrow rémtetteit már a mozikban, a nagyfilmek előtt vetített riportok taglalták, és ezek a tudósítások lassan folyékonytá tették a valós élet és a fikció közötti határvonalakat. A médiának a hősök életében játszott szerepét emeli ki Penn a nyomtatott sajtó gyakori megidézésével, sőt több alkalommal a páros médiatudatosságát hangsúlyozza: például akkor, amikor Hamer seriff tóparti becserkészése után a Barrow-banda tagjai Bonnie javaslatára

⁵³ A *Balkezes pisztolyhős*, *A csodatevő* és a *Mickey, az ász* Penn korábbi filmjei.

⁵⁴ Arthur Penn: *Making Waves: The Directing of Bonnie and Clyde*. In: Lester D. Friedman (ed.): *Arthur Penn's Bonnie and Clyde*. p. 24.

⁵⁵ „Tudtuk, hogy a »má«-nak forgatjuk a filmet, nem a pedig az »akkor« remake-jét készítjük el” – emlékezett a rendező. *ibid.*

lefényképezkednek foglyukkal, majd a fotókat elküldik különböző újságokhoz; vagy akkor, amikor Clyde eljuttatja a Bonnie versét a sajtóhoz.

A *Bonnie és Clyde*-ban a történet mitologizálásának vágya kivált a figurák idealizált rajzán látszik. A címszereplők a hatvanas évek ellenkulturális mozgalmainak a követői: nem gengszterek, inkább a konvenciók elleni lázadók, olyan nonkonformisták, akik benyújtják a számlát a korrump és erőszakvezérelt rendszernek. *Bonnie és Clyde* figurája ilyenformán két lábon járó establishment-kritika, csakúgy, mint – ellenkező irányból közelítve – a rendszer szolgálatában álló antagonisták. A szerepek relativizálódása néhol explicite (verbálisan) is kifejeződik. Clyde mondja a keselyűtudatos Hamer seriffnek a tóparti túsul ejtés során: „Tavaly Duncanville-ben a szegény farmerek minket védtek a rendőrök ellen. Neked kellene védened őket ellenünk, de ők védenek minket ellened. Minden a feje tetejére ált, nem igaz?”⁵⁶

A szerepek leosztása, valamint relativizálása miatt a film egyszerre kapcsolódott a klasszikus hollywoodi hagyományokhoz és a francia újhullámhoz. A klasszikus gengszterfilmhez annyiban, hogy Bonnie, Clyde és társaik cselekedetei – csakúgy, mint Rico Bandello (*Kis Cézár*) vagy Tony Camonte (*A közellenség*) tettei – kitörési kísérletekként tételeződtek egy sanyarú távlatokat kínáló közegből; a francia újhullámhoz pedig annyiban, hogy Penn hősei – Truffaut és Godard hőseihez hasonlóan – szabadságopcióik növelése útján, nem pedig zsákmányszerzés révén igyekeztek érvényesíteni az elképzeléseiket. A francia újhullám alkotói a hatvanas évek elején vendégszereplésre hívták az amerikai bűnfilmek reprezentáns hőseit (*Kifulladásig*; *Lőj a zongoristára!*; *Külön banda*), mire Penn az évtized végén visszacsábította őket abba a világba, ahonnan származtak.

1.6.2. A *Bonnie és Clyde* önreflexivitása

A *Bonnie és Clyde*-ot szemlélhetjük úgy, mint Hollywood kísérletét arra, hogy behozza az európai filmmel szembeni lemaradását. Bár a *Bonnie és Clyde* nem modern film, hanem revizionista műfajfilm, a politikai, az érett, sőt a romantikus modernizmushoz is kapcsolódik.

Az érett modernizmushoz azért tartozik, mert problematizálja a filmnézést, nem csupán egy történetet tár a néző elé, hanem egy elmélkedést is a filmről. A *Bonnie és Clyde* reflexivitása legerőteljesebben az egyik drámai csúcspontot követő jelenetben érzékelhető. A Mineola bank

⁵⁶ Kizárólag a címszereplők idealizált figurák, a Barrow-banda további tagjai nem. Mi több, Arthur Penn különösen nagy gondot fektet arra, hogy mind a buta vicceket szajkózó Buck és hisztis felesége, Blache, mind pedig a kenyéradó gazdáit ostoba módon eláruló sofőr, C.W. kifejezetten negatív színben tűnjön fel. Néhol egészen finom jelzések tudatják Penn óvatos távolságtartását a figuráktól. Paul Fussell írja rendhagyó szociológiai tanulmányában: „A fagyalt minden formájában a középosztály kedvence, íze szerint azonban osztályozható. A vanília a legkülönbeké, a vanília csokoládéval alábbvaló. Az eper és más gyümölcsízek állnak a ranglétra legalján. [...] Amikor Arthur Penn a *Bonnie és Clyde* című film rendezése során a főszereplőket [pontosabban Buckot és Blanche-t – P.Zs.] alja népként kívánta jellemezni, az őszibarack-fagyaltot tette meg bolondériájukká.” Paul Fussell: *Osztálylétrán Amerikában* (ford.: Bartos Tibor). Budapest: Európa könyvkiadó, 1987. (Modern Könyvtár 561.) p. 109.

kirablása utáni menekülés közben Clyde arcon lövi az egyik alkalmazottat, és ezzel gyerekes csínytevőből gyilkossá válik. A kendőzetlenül, már-már naturalista módon megmutatott merénylet után a gengszterpáros és C.W. – újdonsült sofőrjük – egy moziban bújik el. Az itt játszódó, és a *Kifulladásig* film-a-filmben szcénájára sokban hasonlító jelenet egyszerre reflektál a filmtörténeti hagyományra és a film médiumára.

A moziban Mervyn Le Roy (a klasszikus gengszterfilm megszületésében *Kis Cézár* című munkájával oroszánrészt vállaló rendező) *Táncparádé*⁵⁷ című 1933-as musicaljét vetítik, annak is azon részletét, melyben a Busby Berkeley koreográfiájára mozgó tánckar csupamosoly hölgytagjai a „We’re in the Money” kezdetű dalt éneklik. A dal ironikusan ellenpontozza a *Bonnie és Clyde* cselekményét, ám a kapcsolat a film és a filmbeli film között ennél többretegebb. Robert Kolker írja: „A filmben, amit [Bonnie, Clyde és C.W.] néznek, embereket látni, akik a dal- és táncszámot nézik. Ekképpen a *Bonnie és Clyde* közönsége egy filmet néz, amelynek a hősei egy filmet néznek, amely film szereplői egy dal- és táncszámot néznek. A dal és a tánc a *Bonnie és Clyde* eseményeit kommentálja, és a filmet akkor forgatták, amikor a *Bonnie és Clyde* eseményei játszódnak.”⁵⁸

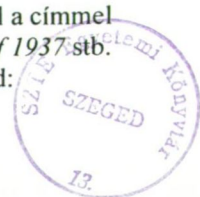
Penn úgy épít be a filmbe egy nyíltan önreflexív jelenetet, hogy közben a szabványhollywoodi megoldásokra vevő nézőt sem idegeníti el. A jelenet nemhogy elidegenít, de tálcán kínálja a néző számára az azonosulás lehetőségét a hősökkel. Mi több: Penn odáig megy, hogy a néző ne azonosuljon a hősökkel, hanem azonosítsa magát velük. Három reprezentáns filmnézői stratégiát mutat be: Clyde a gyilkosság utáni zaklatottságában képtelen bármiféle interakcióba kerülni a vásznon futó filmmel (jellemző módon alig néz a vászonra), C.W., a sofőr igyekszik rácsatlakozni a látványra, de ez nehezen megy neki (a szeme a vászonra tapad, de a tekintete üres), míg Bonnie tökéletesen átadja magát a moziélménynek. A három reprezentáns filmnézői attitűd közül valamelyiktől találva kell éreznie magát a befogadónak, legyen bármily habitusú vagy kondicionáltságú, a jelenet így egyenesen kikényszeríti az azonosulását valamelyik hőssel.

1.6.3. A nyitány mint manifesztum

Ahhoz, hogy a régi típusú filmkészítéssel szakítson, Penn az európai filmhez fordult művészi munícióért. Visszaásott addig a pontig, ahol az európai film látványosan szembefordult a papa moziájával. Ha nem is olyan vehemensen számolt le Óhollywooddal, mint Truffaut és Godard a minőség hagyományával, az attitűdje hasonló volt.

⁵⁷ A film eredeti címe *Gold Diggers of 1933*. A „gold digger” nőnemű hozományvadászt jelent. Ezzel a címmel és témával egész sorozat musical készült az 1930-as években: *Gold Diggers of 1935*, *Gold Diggers of 1937* stb.

⁵⁸ Robert Kolker: *A Cinema of Loneliness*. Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman. Oxford: University Press, 2000. p. 31. [Saját fordítás – P.Zs.]



A szakítási vágyat az óhollywoodi sémákkal már a film nyitánya jelezte, az első két perc felért egy kiáltvánnyal. A legelső képkockák – a Faye Dunaway érzéki ajkairól készült szuperközelik – több hollywoodi arany szabályt megszegtek. Tabutörőek voltak a témájuk miatt, és stílustörőek a kivitelezésük miatt. A megalapozó beállítás (establishing shot) elhagyása⁵⁹ önmagában erősen rokonította a filmet a *Kifulladásig*-gal: Godard – egyebek között – azzal zavarta meg rendre a nézőt debütáló filmjében, hogy a jelenetekből kihagyta a megalapozó beállításokat.

A nyitóképek után a hollywoodi parancsolatokat megszegő megoldások enciklopédiája következett. Penn továbbra is szűkebb plánokat használt, és ezek közül számos – csakúgy, mint a Godard-filmekben – dekomponált és középpont nélküli volt. Hollywoodi mércével a nyitány montázstechnikája, az ugró vágásokkal tűzdelt–tördelt előadásmód volt a legszokatlanabb. Az ugró vágásoknál semmi nem fejezte ki egyértelműbben a szakítás programját, nem csupán azért, mert az illeszkedő vágásokat fetisizáló Hollywoodban ez igazi blaszfémiaának számított, hanem a vágás ontológiájából fakadóan is. Már Godard radikalizmusának is a montázs volt az egyik kifejezője, a szakítás a hagyományos felfogással, miszerint a montázs legfőbb szerepe a plánok összekapcsolása. Godard-nál a vágás nem összeköt, hanem szétszakít; azért lett filmjeinek egyik védjegye az ugró vágás, mert ez plasztikusan, mondhatni: természetéből fakadóan fejezte ki a hagyományos filmkészítési technikákkal szemben táplált ellenállását. Azaz a szakítás vágyát a régi típusú mozival.

Ez a szakítási vágy munkált Penn ugró vágásai mögött is, igaz, nem a *Bonnie és Clyde* volt az első hollywoodi film, amelyben ugró vágást alkalmaztak. Szórványosan korábban is éltek vele – például Hitchcock a *Madarakban* (1963), a Cathy Brenner születésnapjén zsúrján lejátszódó támadáskor –, ám a *Bonnie és Clyde* előtti hollywoodi filmekben az ugró vágás jobbra nem elidegenítő effektus volt (a *Madarakban* a feszültség növelését célozta). Ezzel szemben a *Bonnie és Clyde*-ban a mégoly diszkrét ugró vágások is a film rendhagyó jellegét nyomatékosították, részben a pozíciójuknál fogva (a film elején helyezkedtek el, rögtön a két első vágás ilyen), részben mert más szokatlan formanyelvi megoldásokkal együtt szerepeltek.

Mindazonáltal Penn radikalizmusa nem volt Godard-éhoz mérhető; ugró vágásainak tabutörő ereje – csakúgy, mint a *Bonnie és Clyde* előtt két évvel készült *Mickey, az ás* nyitányának montázsa – nem fogható a godard-i technika extremitásához. Kétségtelen, hogy a film első és második, illetőleg második és harmadik snittje között érzékelhető az időbeli ellipszis, ámde a kamera pozíciójának az egyes snittek közötti megváltoztatása tompít a

⁵⁹ cf.: Paul Monaco: *The Sixties: 1960–1969*. p. 86. A Hollywoodi Reneszánszban később más filmekben is visszaköszön ez a megoldás: megalapozó beállítás helyett az egyik szereplő nagyközelivel kezdődik például a *Mechanikus narancs*, a *Keresztapa* első része, a *Marvin Gardens királya* és az *Aljas utcák*. Bob Fosse *Lennyje* a *Bonnie és Clyde*-hoz hasonlóan a női főszereplő ajkainak szuperközelijével nyit.

megoldás szubverzivitásán, hiszen az időbeli folyamatosság megtörése ennek következtében nem evidens. Az ugró vágások használata a *Bonnie és Clyde* első jelenetében ekképpen egyszerre mutatta meg a szakítás vágyát és a tradíciók erejét.

A *Bonnie és Clyde* nyitójelenete bizonyította, hogy Penn mélyen megmerítkezett az európai modernizmusban. A rendhagyó megoldások nem öncélú formalizmust takartak: jóllehet a szakítást demonstrálták a hollywoodi szemlélettel, nem merült ki ebben a szerepük. A jelenetben a szuperközelik azonosulást kikényszerítő eszközök a hőssel, a szűk képkivágatok Bonnie klausztrófób hangulatát és elvágódását emelik ki, továbbá az ugró vágások olyan hatást keltenek, mintha egy kalickába zárt madarat látnánk riadtan repkedni. A jelenet emellett sokat elmond Bonnie magnetikus szexualitásáról és nárcizmusáról is.

A hősnő pozíciója és a bezártság vizuális megjelenítésének technikája nem csupán a francia újhullám inspirációját jelzi. A *Bonnie és Clyde* fő forrása a nouvelle vague volt, de a nyitójelenet távolról egy Antonioni-filmet is megidéz. A *Napfogyatkozás* és a *Bonnie és Clyde* kezdő képsorai hasonló állapotot írnak le: Antonioni filmjének Vittoriája, illetve Penn filmjének Bonnie-ja ugyanúgy az üresség foglya. Mivel Pennt a kezdőképben láthatóan a hiány ábrázolása foglalkoztatta, magától értetődően fordult a hiány legjelentősebb diagnosztájához. Igaz ugyanakkor, hogy a hiány képei nem annyira hosszan kitartottak nála, mint Antonioninál: a történetmesélés kíváncsi nem engedte meg számára Bonnie helyzetének oly részletező bemutatását, mint Vittoriáját.

Egy másik különbség, hogy a nyitányt közvetlenül Clyde és Bonnie találkozása követi, azaz Penn-nél a szüzse haladási iránya épp ellenkező, mint Antonioninál: a *Bonnie és Clyde* a *Napfogyatkozással* ellentétben nem a hiány további nyomtatékosításáról, hanem a feloldására, betöltésére indított kísérletekről szól. Akárcsak Godard *Kifulladásig*ja.

1.6.4. A *Bonnie és Clyde* és a *Kifulladásig*

A *Bonnie és Clyde* ereje és újszerűsége nem kis részben abból fakad, hogy az európai modernizmus több korszakához is hozzákapcsolható, a politikai és az érett modernista tendenciái mellett hordoz bizonyos romantikus modernista vonásokat is.⁶⁰

Mindenekelőtt a romantikus modernizmust jellemző lelkesültség érezhető benne, amely a bevett (klasszikus) ábrázolásmódoktól való szabadulási vágyból sarjadt. A fél Amerikán végigszárguldo fiatal gengszterpár története számos ponton a francia újhullám korai darabjaira rezonál. Több Truffaut-filmet idéz meg, a kezdetben komikus elemekben bővelkedő cselekmény átfordítása véres drámába a *Lőj a zongoristára!* című művet, az egyik kulcsepizód – a Bonnie versének elhangzásakor futó képsor – pedig a *Jules és Jim*et. A

⁶⁰ A romantikus modernizmus jellemzéséhez: Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. pp. 301–332.

jelenetben három különböző idősík és három különböző tér montírozódik össze, miközben a szöveg folyamatosan szól: Bonnie egy autóban kezdi a felolvasást Clyde-nak este; majd lassú áttűnéssel az időközben újságban is közölt verset olvasó Hamer seriffet látni éjszaka egy rendőrőrsön; végül egy újabb áttűnéssel ismét Bonnie jelenik meg, akik immáron egy másik térben – a mezőn – fejezi be az olvasást nappal. Az idősíkokat átkötő és a térbeli viszonyokat összefűző áttűnés-sorozat a *Jules és Jim* levélváltás-szcénáit idézi.

Bár Truffaut hatása tagadhatatlan, a *Bonnie és Clyde* igazi modellje mégsem egy Truffaut-film, hanem Godard *Kifulladásig*-ja volt. Robert Benton és David Newman, a két Godard-fetisizista forgatókönyvíró jobbára erre a műre alapozott: a két film karaktereinek a hasonlósága, ideáiknak a rokonsága, továbbá az általuk bejárt pálya párhuzamai erre utalnak. Mindazonáltal Benton és Newman választásában szerepet játszhatott, hogy Godard munkái közül a *Kifulladásig* volt a leginkább kompatibilis a hollywoodi felfogással. A *Kifulladásig* – illetve *Az asszony az asszony* – után Godard a töredezettebb, kollázszerűbb szerkezetet részesítette előnyben, márpedig ez nagyon nehezen volt integrálható a műfaji hagyományba (jóllehet a rendező a *Week-end*-ig használta a klasszikus műfajok öntőformáit: a *Külön banda* ellen-heist-filmként, az *Alphaville* ellen-sci-fiként, a *Bolond Pierrot* ellen-melodrámaként is szemlélhető).

A *Kifulladásig*ot több nyílt intertext idézi meg a filmben. A legszembetűnőbb a végzete felé haladó Clyde kitört lencséjű napszemüvege: ez egy Michelről készült vágóképet citál Godard filmjének legvégéről. Emellett számos ponton bujtatott utalásokat találni. Robert B. Ray akkurátusan összegyűjtötte ezeket, csak néhány közülük: mindkét film kocsilopással kezdődik, és a konfliktust ez a cselekmény indítja el (Michel a lopás után menekülni, sőt gyilkolni kényszerül, Clyde a lopás közben ismerkedik meg Bonnie-val), ráadásul a kocsilopás motívuma a két történetben végig hangsúlyos; mindkét film hősei véletlenül sodródnak bele a bűnbe; mindkét film kerüli a pszichologizálást, és a hősöket már-már karikatúraszerűen gyermekinek mutatja; mindkét filmben jelentős szerepet kap a szexuális frusztráció (Godard-nál Patricia elutasítja Michelt, Penn-nél Clyde impotenciája a gátja sokáig a szexuális aktusnak).

Ray érvelése néhol kevésbé meggyőző: a gyors és lassú jelenetek váltakozására épülő szüzsészerkesztés például nem feltétlenül erősíti a két film közötti párhuzamokat, hiszen számos hasonló mű akad a filmtörténetben. Ray azon megállapításai is problematikusak, amelyek a *Bonnie és Clyde* fokozott filmtörténeti tudatosságának igazolására állnak példaként (nehezen belátható például, hogy Faye Dunaway ajkainak superközelije miért idézi az Orson Welles szájáról készült felvételt az *Aranypolgárból*, vagy a Mineola bank alkalmazottját a

halál pillanatában mutató plán miért utal a – kétségtelenül hasonló arckifejezésű – cvikkeres asszonyra *A Patyomkin páncélos* lépcsőjelenetéből).⁶¹

A tematikai, szüzsészerkesztési, motívumkincsbeli hasonlóságok mellett számos formanyelvi allúzió is található Penn filmjében. Az ugró vágásokról már volt szó, említhető továbbá a száznyolcvan fokos szabály kiiktatása bizonyos jelenetekben. Szembetűnő például – erre Robert B. Ray mellett Geoff King is felhívja a figyelmet⁶² – a *Kifulladásig* rendőrgyilkossága és a *Bonnie és Clyde* első igazán véres merénylete közötti párhuzam. A rendőrgyilkosság a *Kifulladásig*ban részint azért nyugtalanító, mert rendkívül rövid idő alatt látunk egy súlyozottan drámai eseményt; részint pedig azért, mert Godard alaposan megkavarta a jelenet térbeli viszonyait. A száznyolcvan fokos szabály felrúgásával dezorientálta nézőt – az autója motorháztetejét felnyitó Michelt balról, míg a rendőrt lelövő férfit jobbról fényképezte –, ezzel mintegy a gyilkolással járó feszült állapotot érzékeltetve. A *Bonnie és Clyde*-ban Penn hasonlóképpen – bár nem ennyire látványosan – felrúgta a száznyolcvan fokos szabályt, és a szabálysértés hatása, funkciója is hasonló volt. Az első igazán erőszakos, Clyde-ot gyilkossá lefokozó jelenetben (lásd: 1.6.2.*) a száznyolcvan fokos szabály negligálása is hozzájárul az érzelmi hatás felerősítéséhez.

A száznyolcvan fokos szabály kiiktatása és az illeszkedő vágások elhagyása a legszentebb hollywoodi parancsolatok megsértését jelentette, ám Penn nem érte be ezzel. Az első néhány perc formanyelvi tűzijátékára rímel a zárlat vizuálkavalkádja: olyan töménységben következnek egymás után a tabutörő megoldások, mint – a nyitányon kívül – a film egyetlen más jelenetében sem. A godard-i lapos felületű (festményszerűen sík) beállításokat idézik a teleoptikával készült snittek, a jelenet dinamizmusának megteremtését célozza a lassított felvételekkel kombinált gyorsmontázs, benne ugró vágásokkal. A nyitány és a zárlat a formanyelvi megoldások sokszínűsége miatt kapcsolódik szorosan össze, továbbá azért, mert mindkettő a cenzurális tabukat ostromolta. Nem beszélve arról, hogy mindkettő a „metaforikus vizuálstílus” (Arthur Penn kifejezése), azaz a szereplők lelkiállapotát a környezetük rajzának segítségével bemutató technika szép példája.⁶³

1.6.5. Szabadság, szerelem, halál – a francia újhullám hívószavai a szüzsében

A nyitányban ez a metaforikus képi stílus a kalickában csapkodó–verdeső madár képét keltette fel Faye Dunaway mozdulatai láttán és az ugró vágások nyomán, de a zárlat is

⁶¹ Robert B. Ray: *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930–1980*. pp. 289–290.

⁶² cf.: Robert B. Ray: *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930–1980*. pp. 290–294. és Geoff King: *New Hollywood Cinema*. pp. 36–37.

⁶³ A metaforikus vizuális stílusnak a nyitány és a zárlat melletti legemlékezetesebb példája az a jelenet, melyben Bonnie váratlanul odahagyja a csapatot, a túsul ejtett Eugene és Verna megkocsikáztatása után: a Bonnie-t és az utána futó Clyde-ot mutató nagyotálban a kukoricás felett átvonuló felhők a közeledő tragédiát jelzik.

rétegzett képekből áll. Itt a vidéki táj egyfelől a maga tágasságával a szabadságvágy kiélésének terepe, másrészt kopárságával a szabadságvágy realizálásának korlátozott lehetőségeit jelzi. A *Bonnie és Clyde* főtémája éppen ez, a szabadság artikulálásának lehetőségei egy ezt minden eszközzel gátolni igyekvő miliőben.

A film egy elszigetelt állapot bemutatásával indul, és egy elszigetelt állapotba (a halálba) fut bele: a két főhős a külvilág ellenében igyekszik érvényesíteni szabadságvágyát, és ez szükségszerűen vezet a bukásukhoz. Clyde és Bonnie nem csupán szabadságvágyuk miatt egyenesági rokonai a *Kifulladásig* Micheljének, hanem habitusuk és tetteik, sőt sorsuk fatalizmusa miatt is.

A korai újhullám hívószava a szabadság mellett a szerelem és a halál volt – éppen azok, amelyek a *Bonnie és Clyde*-ban is oly hangsúlyosak. A korai francia újhullám három kulcsmotívuma egyszerre kerül felszínre az egyik döntő fontosságú jelenetben. A Bonnie versének megszületését és publikálását tárgyaló áttűnés-sorozat utáni, a bukást közvetlenül megelőző jelenetről van szó. Ez az a pillanat, amikor a szerelmesek látványosan bevonulnak a történelembe és a modern kori mitológiába. A vers elhangzása után Clyde a következőket mondja Bonnie-nak: „Tudod, mi ez? Ez az én történetem. Az egész történetem benne van. Megmondtam neked, hogy csinállok belőled valakit. Ez pedig a te ajándékod nekem. Te tettél valakivé, akire emlékezni fognak.” Ez a jelenet a közkeletű értelmezés szerint a kezdetben szabadságvágytól mozgatott, ám később a hírnév után vágyakozó Clyde célteljesülésének pillanata. Ez az interpretáció kétségtelenül megállja a helyét, de a jelenet értelmezhető úgy is, hogy nem válik benne élesen ketté Clyde és Bonnie szabadságvágya és hírnév utáni vágya, sőt egyszerre jelenik meg – és nyer beteljesülést – mindkettő. A hírnév utáni vágy beteljesülését sugallják Clyde szavai, míg a szabadságvágy beteljesülését nyomatékosítja, hogy végre leomlanak a szexualitás terén kettejük között meglévő gátak és gátlások (a férfinek, korábbi próbálkozásaival ellentétben, a vers felolvasása után végre sikerül magáévá tenni a nőt). Clyde – illetve vele együtt Bonnie – felszabadul, a szerelmesek egymáséi lehetnek. A *szabadság*opciónak kiterjesztése érdekében vívott harcuk a végéhez ért, és a harc sikere az eredményes *szerelmeskedésben* fejeződik ki; a közös beteljesedés után már mindketten nyugodtan fogadják a *halált* (ezt fejezi ki, hogy a gyilkos lövések előtt közvetlenül egymásra mosolyognak). Halhatatlanná lettek, most már meghalhatnak. A versírás és verspublikálás pillanatai, illetve a következő szcénák a *Jules és Jim* mellett a *Kifulladásig* szállóigévé lett mondatát idézi meg. A jelenetben Patricia a Jean-Pierre Melville által alakított író, Parvulescut faggatja legfőbb vágyáról. „Halhatatlanná lenni – aztán meghalni” – válaszolja Patricia kérdésére az író, és ez a mondat a *Bonnie és Clyde*-ban is ott visszhangzik.

Kiváltképpen a fináléban, ahol a formanyelvi megoldások a figurák mitológiai magaslatokba emelését célozzák.⁶⁴

1.6.6. A szabadság korlátai

Az újhullám filmjeiben, illetve a *Bonnie és Clyde*-ban nem csupán a szereplőket, hanem az alkotókat is a szabadságvágy mozgatta. „Az újhullámnak nem volt esztétikai programja – jegyezte meg egy alkalommal Truffaut –, egyszerűen kísérlet volt arra, hogy újra megtalálja azt a függetlenséget, ami 1924 körül veszett el, amikor a filmek kezdtek sokba kerülni.”⁶⁵ A *Bonnie és Clyde* hasonló elképzelések mentén született, a film a függetlenség visszaszerzését, vagy legalábbis megerősítését, az alkotói presztízs visszaállítását célozta a hollywoodi szisztémában. A *Bonnie és Clyde* spontán építkezést sugalló (részben epizodikus) szerkezetében, a színészek action gratuit-szerű gesztusaiban, az improvizációszerűen felépülő jelenetekben, a „kalanddramaturgiában”⁶⁶, továbbá a profi filmek kiszámítottságát támadó, és helyenként igen látványos – jóllehet célzott – (pszeudo)amatörizmusban (lásd a nyitány életlen és dekomponált képeit) egyaránt a szabadságvágy fogalmazódott meg.

A *Bonnie és Clyde* tematikailag és vezérmotívumait illetően, hangnemében és formanyelvét tekintve egyaránt a nouvelle vague eredményeit adaptálta, azonban nem ment túl egy határon. Penn számos ponton megsértette a hollywoodi konvenciókat, ámde – mint ez az ugró vágások óvatos alkalmazásában oly plasztikusan kifejeződött – az európai modernisták radikalizmusát nem közelítette meg, emellett néhány tradicionális, sőt: ódivatú technikát is alkalmazott (ilyen volt például a háttérvetítés⁶⁷). Ez már a Hollywoodi Reneszánsz hajnalán azt jelezte, hogy az alkotók, kapjanak bár a korábbinál nagyobb szabadságot, csak egy határig mehetnek el stílustörekvéseikben. „Nem hiszek a függetlenségben, de független vagyok” – jegyzi meg a *Kifulladásig* Michelje, és ezt nem csupán Penn hősei, de maga Penn is elmondhatta volna magáról. Akárcsak a Hollywoodi Reneszánsz többi alkotója, akik néhány évig valóban függetlennek érezhették magukat.

⁶⁴ „[Penn] szándékos romantizáló lassítással mitizáló magaslatba emeli a két bűnöző halálát – írja Bíró Yvette. – [...] A részletező bemutatás, a golyó lyuggatta mellény és ruha, a szépséges, felszabadult hősök sugárzásának és mozgásának esztétikuma nyújtja az érzelmileg sokrétű, a szánalom és szorongás paradoxonának élményét.” Bíró Yvette: *Időformák*. Budapest: Osiris, 2005. p. 203.

⁶⁵ Kovács András Bálint: *Metropolis, Párizs*. p. 121.

⁶⁶ Az újhullámos filmek jellegzetessége a „kalandról kalandra rohanás”, amelynek funkciója, hogy „a néző élje át a szenvedélyei vezette ember belső szabadságát.” (Kovács András Bálint: *Metropolis, Párizs*. Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1992. p. 131 és 141.) Kovács az újhullámról nem hízelgően nyilatkozó Aristarcót idézi, amikor a kalanddramaturgiáról beszél. cf: Guido Aristarco: *A nouvelle vague négyszáz csapása* (ford.: Marx József). In: Uő.: *Filmművészet vagy álmogyár. A mai nyugati filmművészet*. Budapest: Gondolat, 1970. p. 362.

⁶⁷ A háttérvetítés az autójelenetekben feltűnően gyakori. Sokszor mintha túlságosan is hangsúlyozná a használatát a rendező, és ezzel a film stúdiójellégét nyomatékosítja.

2. A REVIZIONISTA MŰFAJFILM ELMÉLETE

2.1. A bordwelli művészfilm-konceptió jellemzése és kritikája

A szakirodalomban a Hollywoodi Reneszánszban megfigyelhető jelenségek bemutatásakor a műfajtörténeti szempont uralkodik, az elemzések a tradicionális műfajok átalakulására, a műfajkeveredés felgyorsulására, illetve a műfaji hierarchia megváltozására helyezik a hangsúlyt. Ezzel szemben dolgozatomban a műfajiság meggyengülésének bemutatására koncentrálok, és abból a feltételezésből indulok ki, hogy ebben a folyamatban az európai művészfilmnek nagy szerepe volt. Jóllehet nem kizárólag a modern művészfilmnek. A Hollywoodi Reneszánszban a modern film ismérvei helyett inkább ezeknek az ismérveknek és a klasszikus művészfilmes jellegzetességeknek a kombinációi figyelhetők meg – mégpedig legtöbbször műfaji keretben. A klasszikus és a modern művészfilm inspirációját egyaránt az ötvenes–hatvanas évek európai modernista alkotói közvetítik Hollywoodba, hiszen ők – értelemszerűen – nem csupán modern, hanem klasszikus művészfilmes technikákkal is éltek.

Revizionista műfajfilmnek a *megnövekedett stílusvonzalmú, és a klasszikus elbeszélésmód, illetve a klasszikus – célorientált – hős felülvizsgálatát is szem előtt tartó műfaji filmet* nevezem. Bár a szakirodalomban ismert a „hollywoodi művészfilm” elnevezés is (amely a Hollywoodi Reneszánsz egyik legfontosabb tendenciájára, a művészfilmes megoldások műfaji terepen végbemenő térhódítására irányítja a figyelmet), mégsem ezt használom. A „revizionista műfajfilm” megjelöléssel azt hangsúlyozom, hogy ezek a filmek megmaradnak a műfajiságon belül, ám felülvizsgálják, problematizálják, újraírják a műfajokat.

Az alábbiakban a revizionista műfajfilm elméletének felvázolását kísérem meg, David Bordwell művészfilmes koncepciójának a felhasználásával. Előbb ismertetem Bordwell elméletét, majd annak kritikáját nyújtom, Kovács András Bálint meglátásaira támaszkodva. Ezután amellet érvelek, hogy a Hollywoodi Reneszánszban az európai művészfilm inspirációja nem felszíni változásokat hozott, hanem a műfajok alapjait érintette, és ezzel a gondolatmenettel a bordwelli koncepció témámhoz adaptált változatának ismertetését készítem elő. A Hollywoodi Reneszánsz művészfilmes irányultságát és a műfajisághoz fűződő erőteljes viszonyát egyaránt tükröző elméletre van szükségem. Bordwell óvatos korrekciójával egy ilyen elmélet megalkotása válik lehetővé.

2.1.1. A bordwelli művészfilm-konceptió három pillére

David Bordwell 1985-ben megjelent *Elbeszélés a játékfilmben* című könyvében több, történetileg kialakult elbeszélési módot különböztet meg egymástól. A klasszikus (vagy

hollywoodi) elbeszélésmóddal szembeni alternatívaként tételezi a „művészfilmes” elbeszélésmódot, és ennek három pilléréként az objektív realizmust, a szubjektív realizmust, illetve a szerzői kommentárt nevezi meg. Az objektív és a szubjektív realizmus, valamint a szerzői kommentár már önmagában többértelművé teszi a filmet, együttesen még inkább. Mindez arra ösztönzi a nézőt, hogy tűnődjön el a látottakon, különböző értelmezéseket próbáljon ki. „A klasszikus filmben a történettel kapcsolatban születnek meg a kérdések: mi ennek és ennek a szereplőnek a múltja? Mit fog tenni most? – írja Bordwell az *Elbeszélés a játékfilmben* című könyvvel egy időben publikált, és annak állításait bizonyos pontokon megismétlő, másutt alaposabban kifejtő, *The Classical Hollywood Cinema* című munkájában. – A művészfilmben a kérdések az elbeszélés módjával kapcsolatosak: Ki meséli ezt a történetet? Hogyan meséli el ezt a történetet? Miért éppen így mesél?”⁶⁸

Az *Elbeszélés a játékfilmben* című könyv szerint az objektív realizmus olyan megoldások együttesét jelenti, amelyek az elbeszélés sűrítettségének lazítását, illetve a szűzsé valóságosságának az újragondolását (azaz – elméletben – a „reális”, a „valóságos” élethez közelítését) célozzák: ilyen a nyitott befejezés, az epizodikus építkezés, a figurák esendőségét aláhúzó véletlenszerű események sora, a szűzséépítést kevésbé szolgáló triviális szituációk, a drámaiatlanság, az elvarratlanul hagyott cselekményszálak, a nyitott befejezés vagy – esetenként – a hangnemváltás és hangnemkeverés. Az objektív realizmus eredete az olasz neorealizmusnál keresendő, ahol a szűzsészervezési stratégiák átalakítását – azaz egy újfajta realizmus kidolgozását – a plein-air felvételek nagy száma, az amatőr színészek szerepeltetése, az improvizatív előadásmód és konkrét társadalmi kérdések felvetése nyomatékosította.

A Bordwell által a művészfilmes elbeszélésmód másik pillérének tekintett szubjektív (vagy expresszív) realizmus a lelki folyamatok „valószerű” bemutatásának igényét jelenti. A szubjektív realista sémák – az objektív realista sémákhoz hasonlóan – a kauzális összefüggések lazítását eredményezhetik. „A művészfilm a »jellemek megformálására« törekszik – írja Bordwell. – De milyen jellemekéire és hogyan formálja meg azokat? Az bizonyos, hogy a művészfilm legalább annyira támaszkodik a lélektani motivációkra, mint a klasszikus elbeszélés. A művészfilm prototípus-szereplői azonban többnyire hiányában vannak a pontosan körvonalazott jellemvonásoknak, indítékoknak és céloknak. A főhősök cselekedhetnek következtlenül (mint Lydia *Az éjszakában*) vagy megkérdőjelezhetik saját céljaikat (Borg *A nap végében*, a címszereplő az *Anna találkozói* című filmben). Mindez nyilvánvalóan olyan narráció következménye, amely nem fordít figyelmet a hősök kauzális

⁶⁸ David Bordwell–Janet Staiger–Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*. p. 374. Az idézett rész szerzője David Bordwell és Janet Staiger. [Saját fordítás – P.Zs.]

terveire, elhallgatja indítékaikat, a »jelentéktelen« tetteket és szüneteket hangsúlyozza, és soha nem fedi fel a következményeket.»⁶⁹ A szubjektív realista sémák közé tartoznak a szereplők mentális állapotát bemutató álmok, fantáziaképek, víziók, hallucinációk, amik mellett a szubjektivitást egyéb megoldások mélyíthetik el (szubjektív plánok, illetve az eseményeknek a hősökre tett hatását hangsúlyozó más – torzító objektívekkel, szűrőkkel készült – felvételek). A szubjektivitás erősítését szolgáló technikák jó része nem számított újnak az ötvenes–hatvanas években – már a német expresszionizmusban és a francia impresszionizmusban feltűntek –, de ritkán alkalmazták őket úgy, ahogy a korszak rendezői. Az ötvenes–hatvanas évek számos filmjében gyakran bizonytalanná válnak az idődimenziók határai, ugyanis az alkotók a szubjektív mélység megteremtése érdekében tudatosan elmossák, cseppfolyóssá teszik azokat.

A művészfilmes elbeszélésmód bordwelli koncepciójának harmadik pillére a szerzői kommentár. Kommentár során a narrátor megszakítja és/vagy plusztartalommal tölti fel a szüzsét, miközben a saját szerepére irányítja a figyelmet, és gyakran olyan információkat is közöl a figurákról, amikről azoknak nincs tudomásuk. „A klasszikus normákkal szemben előtérbe kerülő stilisztikai eszközök – szokatlan szög, hangsúlyozott vágás, érdekes kameramozgás, a világítás vagy díszlet valószerűtlen megváltoztatása, a hangsáv folytonosságának megszakítása vagy az objektív realizmus bármilyen más, nem a szubjektivitásból eredő megsértése – a narráció kommentárjának tekinthetők.»⁷⁰ Ebben az értelemben a kamera elhelyezése valóban „világnézeti kérdés”. Ozu a száznyolcan fókusz szabály megsértése mellett rögzített snitt–ellensnittekkal a párbeszédbe bocsátkozó felek egymás melletti „elbeszélését” sugallja, ezzel pedig a generációs konfliktusok feloldhatatlanságát szemlélteti (*Tokiói történet*)⁷¹, Antonioni a szereplők érzelmeiről mesél akkor, amikor egy beállításba fogva (pár)beszéli őket úgy, hogy nem egymásra, hanem jobbra azonos irányba néznek (*A barátnők*; *A kaland*). Utóbbi beállítástípus fontos adalékokkal szolgálhat a szereplők érzelmi ürességével, illetve egymással szembeni elidegenedettséggel kapcsolatban: például a *Point Blank*-ben Antonioni és Fuller [*Park Row*] nyomán hasonló beállítást alkalmaz John Boorman rendező akkor, amikor az elhagyott és megcsalt férj megjelenik az ex-neje lakásán.

A Hollywoodi Reneszánszban gyakran élnek szerzői kommentárral. Kommentárként funkcionálhat a kísérőzene: Robert Altman a *McCabe és Mrs. Miller* című westernsiratójában kortársi hangulatú, ámde nosztalgikus tónusú Leonard Cohen-dalokat használ, a *Hosszú*

⁶⁹ David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben* (ford.: Pócsik Andrea). Budapest: Magyar Filmintézet, 1996. p. 219.

⁷⁰ ibid. p. 221.

⁷¹ cf.: David Bordwell–Kristin Thompson: *Tér és elbeszélés Ozu filmjeiben* (ford.: Czifra Réka–Roboz Gábor). Metropolis, 2008/1. pp. 20–41.

búcsúban pedig a filmével azonos című főcímdal egy alkalommal egy temetési menetet kísérő zenekar részéről hangzik fel, ami a történet szomorú végkicsengését vetíti elő. Lehetnek szerzői kommentárok egyes vágóképek is: Terrence Malick *Sivár vidékében* a szokatlan, természetfilmeket idéző (sivatagi állatokat mutató) képek a valamikori őstermészet elveszett harmóniájának képzetét keltik fel, egy idilli, ám – a snittek rövideje jelzi – konzekvensen fenyegetett és felbomlóban lévő világot mutatnak be. Peter Fonda *A bér munkásában* a címszereplő hosszú folyamat végén visszahódítja korábban elhagyott feleségét, de az egymásra találás lírai képeit nem a házaspár boldogságának részletezése, hanem a hős végpusztulását elbeszélő epizód követi: a boldog jövő ígérete és a közeli bukás fenyegetése egyszerre jelenik meg azon a különös – egyrészt a hajnal, másrészt az alkony képzetét keltő – totálon, amelyen a főszereplő férfit látjuk közvetlenül a *békülés után* és a *bukás előtt*.⁷²

Bármily meggyőzőek ezek a példák, a bordwelli koncepció egyik gyenge pontja éppen a szerzői kommentár tartalmának kifejtetlensége. Bizonyos esetekben ugyan egyértelmű, hogy mi minősíthető szerzői kommentárnak (Godard munkáiban például), máskor azonban nehéz ezt eldönteni (mint például a film noir rendhagyó stilisztikai megoldásai esetében).

A bordwelli koncepcióban a művészfilm valamennyi jellegzetessége az objektív és szubjektív realizmus, illetőleg a szerzői kommentár eredője. A szűzsé jellegzetességei közé tartozik, hogy kevésbé alárendelt a műfaji szabályoknak; részben kiiktatódik belőle a célelvűség; inkább pszichés, mint fizikai reakciókra épül; a fordulatok helyett az epizódok dominálnak benne; az expozíciója inkább szórt. A hősábrázolásban meghatározó, hogy a hős passzívan sodródik az eseményekkel, a környezete néhol a lelkiállapotának kivetüléseként értelmezhető, és sodródásának ürügyén a szerző gyakran a társadalmat panorámázza.

2.1.2. A bordwelli koncepció kritikája

Az *Elbeszélés a játékfilmben* című könyv művészfilmes elbeszélésmódot tárgyaló fejezetének tanulmányozásakor felmerül az a kérdés, hogy jöllehet a kiválasztott példafilmek (*A kaland; Nyolc és fél; Jules és Jim; Szerelmem, Hiroshima* stb.) a közmegegyezés szerint zömmel az ötvenes–hatvanas évek modernista paradigmájához sorolhatóak, a szerző miért nem modern filmeknek, hanem művészfilmeknek nevezi ezeket? Nem egyszerűsíti a helyzetet, hogy Bordwell a könyv két másik fejezetében olyan, a művészfilmesről részben leválasztott, elbeszélésmódot jellemez, mint a parametrikus és a történelmi materialista – ráadásul később egy kurta fejezetben arról beszél, hogy mindhárom elbeszélésmódot akár modernistának is

⁷² A hajnal–alkony-oppozíción kívül a tavasz–ősz-oppozíció is releváns a kép értelmezésekor. A kompozíció ugyanis attól igazán különleges, hogy a jobb fele szépiaszínű, míg a – finom svenekkel megmutatott – bal fele inkább az ébredő természet színeit viseli.

lehetne nevezni.⁷³ Tovább bonyolítja mindezt, hogy az *Elbeszélés a játékfilmben* című könyv után közel két évtizeddel megjelent *A film története* című – Kristin Thompsonnal közösen jegyzett – művében Bordwell már modernistának nevezi a korábban általa művészfilmesként aposztrofált elbeszélésmódot.⁷⁴

A zavart részben az okozza, hogy a bordwelli koncepcióban összemosódik a klasszikus művészfilm és a modern művészfilm fogalma. Holott – például – a *Jelenetek egy házasságból* vagy az *Egy férfi és egy nő* nyilvánvalóan más elbeszélői technikát használ, mint a *Persona* vagy a *Bolond Pierrot*. Előbbiek klasszikus művészfilmek, utóbbiak modernisták. A bordwelli paraméterek alapján azonban szinte lehetetlen különbséget tenni köztük.

A klasszikus művészfilmes és a modern művészfilmes elbeszélőmód elválasztásához Kovács András Bálint nyújt segítséget.⁷⁵ Kovács modernizmus-koncepciójának kiindulópontja más, mint Bordwellé. Bordwell-kritikájának alapját az a gondolat képezi, hogy a modern művészfilm nem a klasszikus hollywoodi elbeszélés alternatívájaként született meg, hanem azzal a XIX. századi – elsősorban a realista regény és a pszichológiai dráma által reprezentált – művészetfelfogással szemben jött létre, amely később alapvetően meghatározta a klasszikus művészfilm jellegzetességeit. Kovács erről az elméleti alapról indulva próbálja meg a bordwelli művészfilm-koncepcióban szereplő jellegzetességek csoportosítását.

Nézete szerint a Bordwell által az *Elbeszélés a játékfilmben* című könyvben még művészfilmesként, *A film történetében* már modernistaként megnevezett elbeszélőmód ismérveinek egy része nem csupán a modern filmre, hanem általában a művészfilmre (klasszikusra és modernistára egyaránt) jellemző. „Ha közelebbről megvizsgáljuk ezeket a [Bordwell által leírt] jellegzetességeket, kiderül, hogy két nagy kategóriára lehet osztani őket – írja Kovács. – Az elsőben azokat találjuk, amelyek legfőbb hatása, hogy többretegű leírást adjanak a karakterekről, a környezetről vagy a történetről. Ezek hatása, hogy egy komplex jelentőrendszert hozzanak létre, ahol a néző figyelme elterelődik a közvetlen ok-okozati láncról olyan információk felé, amelyek csak közvetett kapcsolatban vannak az okozati logikával, vagy egyáltalán nincsenek vele kapcsolatban. Azt állítom, hogy ezek a vonások szükséges (de nem elégséges) feltételei a művészi minőség létrejöttének, legalábbis az elmúlt néhány száz év nyugati elbeszélő művészetében. Ezek a »művészi igényű« elbeszélések jellegzetes motívumai, függetlenül attól, hogy a film egyébként klasszikus vagy modern.”⁷⁶

Kovács szerint a művészfilmek Bordwell által leírt jellemzőinek második csoportjához azok tartoznak, amelyek a modern művészet három nagy alapelvével állnak összefüggésben;

⁷³ ibid. p. 318.

⁷⁴ Kristin Thompson–David Bordwell: *A film története*. pp. 382–384.

⁷⁵ A bordwelli koncepció kritikáját lásd: Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. pp. 86–91.

⁷⁶ ibid. p. 87.

márpedig modern filmeknek csak azok nevezhetőek, amelyek rendelkeznek ezekkel. Ez a három alapelv a szubjektivitás, az absztrakció és a reflexivitás. A szubjektivitás azt jelenti, hogy a film erőteljesen tükrözi az alkotó világról alkotott véleményét, pontosabban a film elsősorban az alkotó szubjektumának tükrözi (Kovácsnál tehát, Bordwell-lel ellentétben, a szubjektivitás nem a szereplők mentális vagy pszichés állapotának a bemutatását jelenti⁷⁷); az absztrakció – melynek révén a Semmivel szembenező és szükségszerűen magányos „Elvont Egyén” kerül a film középpontjába – teszi lehetővé az értelmezés többértelműségét⁷⁸; végezetül a reflexivitás nyomán lehetővé válik a néző tudatos beavatása a cselekményszerkesztésbe, illetve elidegenítése (például önreflexió útján; konkrét filmtörténeti utalások útján; esetleg valamilyen műfajra, témavilágra, ikonográfiára, stílusjegyre vagy narrációs konvencióra tett utalások segítségével stb.).

2.1.3. Kovács András Bálint Bordwell-bírálatának kritikája

Kovács Bordwell-kritikájának egyik problémája, hogy a szerző több olyan jellegzetességet is a klasszikus művészfilm elemeként nevez meg, melyek szerepe a filmművészeti modernizmus korszaka előtt – tehát a klasszikus korszakban – nem volt jelentős. Formatörténeti szempontból problematikus például, hogy a művészfilmes elbeszélés – minden, azaz klasszikus és modern művészfilmes elbeszélés – jellegzetességeként írja le a szűzsé epizodikusságát⁷⁹, holott 1945 előtt bizonyos művészfilmek – kivált a német expresszionista filmek – teljes egészében híján voltak ennek, sőt az epizodikus szerkesztés igazán a neorealizmustól lett meghatározó (*Paisà; Németország, nulla év; Biciklitolvajok*). A triviális események szűzsébe illesztése hasonlóképpen a neorealizmustól lett tendencia a művészfilmben, miként a nyitott befejezésnek is a *Biciklitolvajok*tól lett szabályos divatja.

Az olasz neorealista filmek egyik újítása éppen az volt, hogy a szűzsét újfajta realizmussal töltötték fel. Elsősorban az a kérdés foglalkoztatta az alkotókat, hogy miként lehetséges ennek az újfajta realizmusnak az érvényesítése a szűzsészerkesztésben, és programjukat a külvilág fokozottan realiztikus bemutatásával párhuzamosan igyekeztek megvalósítani. Ebből (is) következett, hogy a neorealisták – Kovács *művészfilmekről általában* tett állításaival

⁷⁷ Ez annál is inkább így van, mert Kovács nézete szerint a szereplők mentális vagy pszichés állapotának bemutatása a klasszikus művészfilm számára (is) fontos. cf.: „A művészfilmes elbeszélésnek az a jellegzetessége, hogy elsősorban a szereplőkre koncentrál, forrása a többi sajátosságának is. A határidők hiánya a cselekményben, az epizodikus szerkezet, a *különböző mentális állapotok ábrázolása* mind következményei a szereplő- és nem cselekményközpontú elbeszélő szerkezetnek, míg a kronológiában fellelhető rések az epizodikus struktúrából következnek. *Ezek egyike sem csak a modernista elbeszélésre jellemző.*” *ibid.* p. 87. [Kiemelés tőlem.]

⁷⁸ cf.: *ibid.* pp. 91–94.

⁷⁹ *ibid.* p. 87.

ellentétben – a hősök mentális állapotának a bemutatására nem vagy alig fektettek hangsúlyt: a neorealizmusban ez egész egyszerűen nem volt releváns.⁸⁰

Bordwell és Kovács koncepciója több ponton rokon egymással, de Kovács részéről az objektív realizmusnak a klasszikus művészfilm ismérvei közé helyezése, továbbá az eltérő szubjektivitás-fogalom alapvető különbségeket jeleznek. A bordwelli elmélet azért használhatóbb a hetvenes évek amerikai filmjében észlelhető jelenségeknek a leírására, mint Kovács ennél koherensebb (és a modern filmet nem csupán formatörténeti, hanem filozófia- és esztétörténeti kontextusba is beágyazó) koncepciója, mert az átalakulások több aspektusának vizsgálatát engedi meg. Mindenekelőtt például a Hollywoodi Reneszánszbeli fogalmazásmód objektívizálódásának – egy újfajta realizmuskoncepció ténykerésének – a tanulmányozását kínálja, továbbá a szubjektív ábrázolásmódok elemzését is szélesebb körben teszi lehetővé, mint Kovács elmélete (hiszen – mint erre fentebb utaltam – ha utóbbit használnám, akkor csak a *szerzői* szubjektivitást vizsgálhatnám).

Mindent összevetve a bordwelli koncepció nyomán modernnek nevezem azokat az elbeszéléseket, amelyek érvényesítik a szűzsé újfajta – a klasszikussal szemben álló, és elsősorban a neorealizmusból származtatható – realizmusfelfogását, továbbá nyomatékossítják a szereplői és a szerzői szubjektivitást, illetve a szerzői jelenlétet jelző megoldásokkal élnek (ilyen Európában a *Persona* és a *Bolond Pierrot*, Hollywoodban a *Mickey, az ász* vagy a *Nashville*). Mindazonáltal, Kovács András Bálint intencióit szem előtt tartva, nem sorolom *automatikusan* a *modern* művészfilmek közé azon alkotásokat, amelyek lelassítják a szűzsét, kerülnek a műfaji sémákat és típusok helyett jellemeket mutatnak be (ha a hagyományos – azaz a klasszikus realista regényből, illetve a pszichológiai drámából eredő – lélektani jellemzés eszközeivel élnek).⁸¹ Utóbbi jellegzetességek *önmagukban* nem modern, hanem klasszikus művészfilmet eredményeznek: ilyen például a némafilmkorszakból Sjöström *A halál kocsisa*, Stroheim *Gyilkos arany* vagy Chaplin *Bohémvér* című filmje, a jelen dolgozatban tárgyalt korszakból pedig a *Jelenetek egy házasságból* vagy az *Egy férfi és egy nő* (jóllehet utóbbiak élnek a modern művészfilmben elterjedt megoldásokkal is: az *Egy férfi és egy nő* például a francia újhullám leleményeit köti csokorba).

Klasszikus művészfilm és modern művészfilm közti különbségtételt segítheti az elbeszélés alapvető jellegzetességeinek a vizsgálata: a koncentrált expozíció (amely egyúttal lehet komplex) és a zárt befejezés a klasszikus művészfilm ismérve, míg a szórt expozíció és a nyitott befejezés inkább a modern művészfilm sajátja.⁸² Különösképpen érdekes, amit Kovács

⁸⁰ cf.: *ibid.*

⁸¹ cf.: *ibid.* p. 91.

⁸² Bonyolítja a helyzetet, hogy Bordwell és Kovács is kevésbé törődik a történeti szemponttal a művészfilm jellemzésekor. Márpedig különböznek a filmtörténet klasszikus korszakának (a második világháború végéig tartó

András Bálint a klasszikus művészfilm és a modern művészfilm szűzségének komplexitásáról, illetve utóbbi kauzális viszonyairól ír: „Ha azt mondtuk, hogy a művészfilm expozíciója összetett helyzetet mutat be, amelyet nem lehet egy vagy két jól definiálható problémára redukálni, a modern művészfilmre azt mondhatjuk, hogy benne ez a komplex szituáció már kevésbé vagy egyáltalán nem meghatározható. A nézőt provokatív módon szembesítik azzal, hogy a film megértéséhez nincs szükség a múltban okot keresni, nincs értelme megpróbálni ok-okozati eseményláncot felépíteni a jövőre nézve. A modern művészfilmek nem csak elterelik a figyelmet az egyszerű eseményekről, és ráirányítják egy emberi szituáció vagy a környezet többretegű leírására, ahogy a klasszikus művészfilmek, hanem minden ok-okozati viszonyt irrelevánssá tesznek. Röviden, a klasszikus művészfilm az elbeszélést többretegű, komplex rendszerré teszi, a modernista művészfilm ezt a komplex rendszert bizonytalanná vagy egyenesen önellentmondóvá változtatja.”⁸³

Klasszikus művészfilm és modern művészfilm gyakran egyetlen életművön belül is keveredett egymással. Az ötvenes–hatvanas években, a filmművészeti modernizmus csúcsidejében az európai szerzők nem csak modern művészfilmet készítettek: például Fellini *Az édes életig* (1959) inkább klasszikus művészfilmeket alkotott, Andrzej Wajda pedig még tovább, a *Tájkép csata után* (1970) című művéig forgatott klasszikus művészfilmeket (*Csatorna; Hamu és gyémánt; Légió*).

A Hollywoodi Reneszánsz egyaránt töltekezett a klasszikus és a modern művészfilmből, ezért is volt fontos a kettő elhatárolása. Mindazonáltal klasszikus és modern művészfilm megkülönböztetése mondandóm szempontjából gyakran kevésbé releváns: az ilyen esetekben röviden a „művészfilm” elnevezést használom majd. A művészfilmes technikák Reneszánszbeli érvényesülésének tárgyalása így átláthatóbb lesz.

2.2. Műfajiság és filmforma kérdései a Hollywoodi Reneszánszban

Fentebb már említést tettem arról, hogy a művészfilmekben – legyenek azok klasszikusak vagy modernnek – a szűzség kevésbé alárendelt a műfaji szabályoknak. Mindebből látszólag az következik, hogy a jobbára műfaji alapú hollywoodi filmgyártás bármely korszakának vizsgálatakor érvényesíthetetlen a bordwelli művészfilmes (modernista) koncepció akár egy újraírt változata is. Valójában azonban nem így van. A Reneszánsz éppen abban különbözik Hollywood más korszakaitól, hogy relevánssá teszi ezt a megközelítést. A következőkben

szakasznak) a klasszikus művészfilmjei és a filmtörténeti modernizmus (a világháború végétől a hetvenes évek derekáig tartó időszak) klasszikus művészfilmjei. A nyitott befejezésre például nemigen akad példa a világháború előtti klasszikus művészfilmben, később már inkább (jóllehet akkor sem lesz uralkodóvá).

⁸³ Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. pp. 88–89.

műfajiság és formaorientáltság kérdéseit veszem sorra a Hollywoodi Reneszánszban, előlegezve a dolgozat 6. részének néhány megállapítását.

2.2.1. Műfaj, antiműfaj, filmforma és filmstílus

Azt szükségtelen bizonygatni, hogy a Hollywoodi Reneszánsz alkotói *nem* az európai művészfilmben megfigyelhető formaépítést (stiláris és elbeszélőmódbeli kísérletezést) folytatják, inkább inspirációs bázisként használják az európai művészfilmet. Ellenben a klasszikus művészfilm és a modern művészfilm, illetve az új típusú hollywoodi film közötti formakapcsolatokról érdemes néhány szót szólni. Az 1985-ben kiadott *The Classical Hollywood Cinéma*ban Bordwell és szerzőtársa, Janet Staiger – az általuk jobbra felszíninek tekintett párhuzamokat elismerve – még határozottan elutasították azt a feltételezést, hogy a hetvenes évek hollywoodi filmje az európai művészfilm akárcsak oldalági örököse lenne. Hollywoodot már-már az európai művészfilm blaszfémizálásával vádolták meg. „Két tényező tartja távol attól az Új Hollywoodot, hogy az európai művészfilm pastiche-ává váljon – írták. – Az első a stílus csaknem teljes konzervativizmusa. Nincs új amerikai rendező, aki olyan egyéni stílust alakított volna ki, mint akár Truffaut vagy Bergman, nem beszélve Antonioniról vagy Bressonról. Az idő és a tér állandóságával kapcsolatos klasszikus premisszák változatlanul erősek maradtak, és csupán apróbb eszközhasználatbeli változásokra került sor (például a több kamera alkalmazása különböző szögekből; varió kocsizás közben). Altman talán az Új-Hollywoodban feltűnt legizgalmasabb stilisztá, mindazonáltal még ő is csak a domináns paradigmával összhangba hozható technikákat alkalmaz. A második tényező, hogy még a legambiciózusabb rendezők sem képesek elmenekülni a műfajok elől. Az Új-Hollywood életben tartja a gengszter- és törvényen kívüli hősököről szóló filmeket, thrillereket, westerneket, musicaleket, tudományos-fantasztikus filmeket, vígjátékokat, ritkábban melodramákat. Az *Apokalipszis*, most elsősorban háborús film. A *Jóbarátok* – *Blue Collar* társadalmi dráma, amelyben az *Állati erő* című börtönfilmet (1947) idéző tűzpárbaj, ravasz cselszövés és autósüldözés is van. A klasszikus filmstílus és a kodifikálódott műfajok felszippanthattak a művészfilmből kölcsönzött elemeket, megszelídítették (szinte karámba zárták) a művészfilm radikalizmusát.”⁸⁴

Feltűnő, hogy – Bordwelltől szokatlanul – mennyire elitista szemléletű ez a szöveg, a modern művészfilmnek a klasszikus hollywoodi filmmel szembeni felsőbbrendűségét tételező meggyőződés sugárzik a mondatokból. Jóllehet Bordwell nézetei e téren később finomodtak –

⁸⁴ David Bordwell–Janet Staiger–Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*. p. 375. Az idézett rész szerzője David Bordwell és Janet Staiger. A gondolatmenet utolsó mondata angolul: „Classical film style and codified genres swallow up art-film borrowings, taming the (already limited) disruptiveness of the art cinema.”

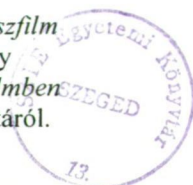
ezt dokumentálja *A film története*⁸⁵ –, mégis érdemes röviden megvizsgálni a *The Classical Hollywood Cinemában* olvasható érvelést, mégpedig azért, mert hasonló vélemények (és vádak) máig rendszeresen megfogalmazódnak a hetvenes évek amerikai filmjével kapcsolatban. Tény, hogy az európai művészfilm formai törekvései a műfaji hagyományok elevensége, illetve a filmgyártás fokozottan nagyipari jellege és erős operacionalizáltsága miatt nem érvényesültek a maguk intenzitásában Hollywoodban, de az is kétségtelen, hogy a hatvanas évek derekától a nyolcvanas évek elejéig tartó időszakban – alkorszakonként más és más mértékben – egyes rendezőket komolyan foglalkoztatták a formai problémák. Kitüntetetten erősen épp a Hollywoodi Reneszánszban, azon belül is az 1967 és 1972 közötti időszakban. A *Taxisofőr* vagy a *Képek térszervezése*, utóbbi és a *Point Blank* időmontázsa arra példa, hogy „az idő és a tér állandóságával kapcsolatos klasszikus premisszák” miként kérdőjeleződtek meg. Megítélésem szerint tehát a stílusnak nagyobb a szerepe a műfajok revíziójában, mint ahogy Bordwell és Staiger feltételezi. A rendhagyóbb stílusfogások mellett a klasszikus hollywoodi elbeszélésmódot és a hagyományos hősábrázolást kikezdő megoldásoknak szintén szerepük van a műfaji megújulásban.

A hatvanas–hetvenes évek fordulóján nem csupán arra akad példa, hogy a műfajok „felszipantják” az európai művészfilm eredményeit (lásd a *Butch Cassidy és a Sundance Kölyök* francia újhullámos allúzióit), ellenkezőleg: számos esetben az európai film formálja át a tradicionális zsánereket (jóllehet a filmek zöme cselekményalapú marad). Az alábbiakban előbb ezt az állítást kívánom igazolni egy westernfilm – azaz egy hagyományosan erős kódokkal dolgozó műfajhoz tartozó film – példájával, Robert Altman *McCabe és Mrs. Miller*-ével. Ezután a Hollywoodi Reneszánsz meghatározó alkotói közül háromnak (Altmannak, Peckinpah-nek és Scorsese-nek) a formatudatosságára keresek bizonyítékokat annak érdekében, hogy Bordwell és Staiger stíluskérdésekkel kapcsolatos megállapításait árnyaljam.

2.2.2. A klasszikus műfajok revíziója: a *McCabe és Mrs. Miller* példája

Robert Altman nem sokkal azelőtt, hogy a papírmásé-díszletek és kirakatkonfliktusok között játszódó *Buffalo Bill és az indiánok* (1976) című antiwesternjével a maga részéről megadta a kegyelemlövést Hollywood egyik legnagyobb múltú és rangú műfajának, elkészített egy másik, realisztikusabb tónusú – bár korántsem realista – vadnyugat-parafrázist. A *McCabe és*

⁸⁵ A könyv 22. fejezetének (*Hollywood hanyatlása és felemelkedése*) egyik alfejezete *Az amerikai művészfilm* címet kapta. cf.: Kristin Thompson–David Bordwell: *A film története*. pp. 545–550. Megjegyzendő, hogy Bordwell már a *The Classical Hollywood Cinemával* csaknem egyidőben megjelent *Elbeszélés a játékfilmben* című könyvében sem fogalmaz ilyen kategorikusan klasszikus hollywoodi film és művészfilm kapcsolatáról.



Mrs. Miller (1971) stiláris sokszínűsége, valamint rétegzett európai művészfilmes allúziói miatt a Hollywoodi Reneszánsz reprezentatív darabja.

Egy frissen alapított kisvárosban a bordélynegyed felhúzását végző John McCabe számára lelépési összeget ajánlanak fel a környéken befektetésekre vadászó nagyvállalatok, de ő visszautasítja azt – a szűzsé láthatóan nem szolgál nagy meglepetésekkel, a hagyományos történetet azonban korántsem hagyományosan találja a rendező. Már az is meglepő, hogy a cselekmény helyszínét délnyugatról északra, a prériről hatalmas hegyek övezte miliőbe telepíti, legnagyobb vállalkozása azonban a klasszikus hóstípus deheroizálása. A mese centrumában álló McCabe – bár kezdetben nem így látszik – jószerivel mindenben ellentéte a westernnek hősfiguráinak. Érdekközpontú és kisstilú haszonleső, gyáva és tehetetlen szájhős, akinek ugyan semmi sem drága, ha nem sejt veszélyt, de a tényleges konfrontációk előtt riadtan menekül; aki – ha már nagyon muszáj – lesből céloz, de így is csak véletlenül talál; és aki még a belé szerelmes kurtizánt sem képes megtartani. Jöhet eső, jöhet fagy (a film egy része télen játszódik), tántoríthatatlan marad a bordélyház alapítását illetően, és csaknem az idiotizmus határát súrolja makacssága, amellyel ragaszkodik tervéhez.

A *McCabe és Mrs. Miller* egyszerre kapcsolódik a hollywoodi hagyományokhoz és az európai művészfilmhez. A történet időpontja (a XIX. század második fele) a klasszikus westernké, továbbá a tradicionális westernműfaj számos narratív fogása is megvan a filmben: a nyitányban az idegen belovagol a városba; a történet egy pontján megjelennek a nagytőkés zsarolók; a mese a végső párbaj felé halad stb. Megtalálhatóak a műfaj visszatérő hősfigurái is: a magányos hős, és a vele szemben térítő pozíciót elfoglaló nő.⁸⁶

A *McCabe és Mrs. Miller* azonban nem csupán hollywoodi, hanem erős európai kapcsolatokkal is bír. Az európai inspiráció a térhasználatot, az elbeszélés hangnemét és a szűzsészervezést egyaránt befolyásolta. A történet helyszínének kiválasztását talán Sergio Corbucci *A halál csöndje* (1968) című, zord hegyek övezte havas tájon játszódó italowesternje motiválhatta – akár így volt, akár nem, tény, hogy Altman filmjében a miliő hasonlóképpen zárul rá a hősökre, mint Corbuccinál, azaz a westernhagyománnyal ellentétben nem a végtelen szabadság érzetét kelti. Egyfelől a terepviszonyok sajátossága folytán (a hegyek csapdába ejtik a hősöket), másfelől a *M.A.S.H.*-ban kikísérletezett módszer, a teleoptika hatásos alkalmazásának köszönhetően (a fényképezés nyomán mélységében zárul le a tér).

⁸⁶ A hollywoodi kapcsolatokat intertextek is nyomatékosítják. McCabe neve és szerzésvágya az *Együtt vágattak* (John Ford; 1962) McCabe seriffjét idézi, aki nem magasztos céltól vezettetve, hanem a remélt anyagi ellenszolgáltatás miatt ered a fehér telepeseket elrabló indiánok nyomába, míg a templom leégése a végében – jegyzi meg Thomas Shatz – a *Clementina, kedvesem* (1946) templomavatási jelenetének ironikus kommentárja. Shatz az ötvenes évek kultwesternjével, a *Shane*-nel is párhuzamba állítja Altman filmjét. cf.: Thomas Shatz: *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: McGraw-Hill, 1981. pp. 61–63.

A térhasználat mellett az elbeszélés hangneme, illetőleg a drámaiatlan szerkezet is európai mintákat sejtet. A *McCabe és Mrs. Miller* a durván haszonelvű karvalykapitalizmus láttelepe, leforgatását láthatóan nem csupán a westernműfaj értékeinek felülvizsgálatát célzó elhatározás, hanem bűjtatott intézménykritikai szándék indokolta. E kritika közvetítéséhez a cseh újhullámnak a szocialista rendszer tragikomikus végállapotát diagnosztizáló néhány filmje – mindenekelőtt Forman *Tűz van, babám!*-ja – szolgálhatott inspirációként. Altman hasonló eszközökkel mutatja be a kapitalizmus csődjét, mint Forman a szocializmusét – bizarr helyzeteket elősoroló drámaiatlan szerkezetben –, és központi hőse is sokban emlékeztet a cseh filmek csetlő-botló kisembereire. David A. Cook szerint a *Tűz van, babám!* és a *McCabe és Mrs. Miller* közötti párhuzamokat nyomatékosítja a kísérőzene, a zenének egyfelől a tematikai motívumokat megerősítő, másfelől a történet drámaiságát tompító használata.⁸⁷ A westernműfajtól idegen, ám erősen nosztalgikus tónusú Leonard Cohen-dalok Robert Kolker szerint „segítenek megteremteni és kifejteni az elbeszélés hangvételt, amely elsősorban lírai és depresszív, másodsorban keserű és cinikus.”⁸⁸

Az európai művészfilm hatását mutatja egyes objektív realista műveleti sémák alkalmazása is. A szűzszerűsítés klasszikus elbeszélésmódot kijátszó technikái közül feltűnő az epizodikus szerkesztés (ennek következményeképpen az egyes jelenetek között eltelt idő homályban marad), továbbá a cselekmény lelassítása. A klasszikus elbeszélőmód normáit sértő egyéb megoldásokat is találni a filmben, mindenekelőtt a motiválatlannak tetsző, illetve elvarratlanul maradt cselekményszálak ilyenek.

A *McCabe és Mrs. Miller* néhány jól centírozott jelenettel piszkálta meg Amerika öntudatát. Mindenekelőtt azzal, amelyik – látszólag – csak lazán kapcsolódik a cselekmény fővonalához. A McCabe és az ügyvéd közötti kurta beszélgetés – melyben a címszereplő segítségért járul a törvény emberéhez, mire az fölényes magabiztossággal megnyugtatja őt – dramaturgiailag alig motivált epizódnak tetszik, hiszen semmiféle folytatása, következménye nincs (az ügyvéd ezt követően eltűnik a filmből). A jelenet mégis speciális fontosságú – éspedig éppen azért, mert nincs folytatása. Az ügyvéd a jogbiztonságról papol lózungokkal telten, majd *rögtön ezután következik* a film legsokkolóbb pillanata, a törvényesség felháborítóan látványos megcsúfolása, a Keith Carradine által alakított ártatlan–ártalmatlan cowboy lelövése. A két szcena beemelését és egymás mellé helyezését a törvényesség illúziójával való leszámolás indokolta – 1971-ben, a 68-as politikai merényletek után és a vietnami háború kellős közepén (illetve Watergate előtt) ennek a két jelenetnek különös súlya volt.

⁸⁷ David A. Cook: *Lost Illusions*. p. 178.

⁸⁸ Robert Kolker: *A Cinema of Loneliness*. p. 362.

Az elvarratlanul hagyott cselekményszál jelentéssé tétele mutatja, hogy az európai művészfilmből eredő stratégiák miként szolgálhatták a gondolat hatékonyabb kifejtését. Ugyanakkor nem lehet nem észrevenni, hogy a cselekmény a *McCabe és Mrs. Miller*ben is jórészt koherens és egycélú. Éppen az objektív realista sémák óvatos használata jelzi, hogy a történetmesélés szentsége megmaradt a Hollywoodi Reneszánszban, még az olyan konokul artfilm-párti rendezőknél is, mint Altman vagy Hellman, Pennről vagy Coppoláról nem is beszélve.

A Reneszánsz alkotói a műfajisághoz szintén vonzódó nouvelle vague rendezőivel szemben nem kísérelték meg a filmek cselekménytelenítését. A hollywoodi revizionisták és a francia újhullámosok műfajszemléletének lényegi különbsége így abban ragadható meg, ahogy a szűzsé széttördeléséhez, felszámolásához, absztrahálásához viszonyultak. Legyen mégoly különös, de a történetmesélés létjogosultságának tényleges megkérdőjelezése nem a Hollywoodi Reneszánszban, hanem az 1975 után rohamos tempóban posztklasszicizálódó hollywoodi moziban következett el. Spielberg és Lucas effektvezérelt mozijainak hisztérikus fogadtatása nyomán a klasszikus hollywoodi recept megváltozott, a történet, a *sztori* korábban kikezddhetetlennek tekintett pozíciója megrendült. Ellentétben a klasszikus hollywoodi filmmel, ahol – a musical kivételével – „a cselekmény a dramaturgia építőköve”⁸⁹, a posztklasszikus hollywoodi mozi a látványcentrikusságával tüntetett. A speciális effektusok terrorja a történetvezetést számos műfajban másodlagos jelentőségűvé fokozta le.

2.2.3. Hollywoodi stiliszták: Altman hangsávon végzett kísérletei

A *The Classical Hollywood Cinemából* fentebb idézett passzus szerint a korszak hollywoodi rendezői között – Robert Altman kivételével – egy sem akadt, aki markáns stílust alakított volna ki. Stanley Kubrick munkái önmagukban kétségbe vonják ez az állítást, de ez annyira nyilvánvaló, hogy szükségtelen érvelni mellette.⁹⁰ Szintén problematikus az a megjegyzés, miszerint még „az Új-Hollywoodban feltűnt legizgalmasabb stilisztá”-nak tekinthető Altman „is csak a domináns paradigmával összhangba hozható technikákat alkalmaz”. Ezt Altman hetvenes években készült filmjei egyértelműen cáfolják: a rendező kivált a hangsávon végzett kísérleteivel igyekezett kilépni a domináns paradigmából.

⁸⁹ cf.: David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. p. 171.

⁹⁰ A kubricki kézigy stílus elemei például a néző érzelmi stimulálását célzó hangsúlyos – klasszikus és kortárs műveket egyaránt felhasználó – kísérőzene; a hosszas követőfelvételek labirintusszerű külső vagy belső terekben (*A dicsőség ösvényei*; *Mechanikus narancs*; *Ragyogás*); illetve a szimmetrikus képkompozíciók (*2001: Űrodüsszeia*; *Mechanikus narancs*; *Barry Lyndon*; *Ragyogás*). A visszatérő stílusesszók mellett a szimmetrikus narratív szerkezetek használata (*Mechanikus narancs*; *Barry Lyndon*), valamint bizonyos tematikai állandók (lásd például az emberi kommunikáció torzult változatainak vizsgálatát lehetővé tevő történetek preferálását) Kubrickot az egyetemes filmtörténet egyik legeredetibb alkotójává avatják.

Altman a műfajok felülírása és a hagyományos elbeszélőformák átalakítása mellett a filmtechnika megújítása is vonzotta. Vehemenciája az európai újhullám rendezőit idézi: a hatvanas évek végétől azon dolgozott, hogy kitágítsa a médium kifejezési lehetőségeinek a határait. Az összetettebb és életszerűbb hatás elérésére forradalmian új eljárást dolgozott ki a hasznos hang rögzítésére: gyakran legkevesebb nyolc mikrofonnal nyolc sávra vette a hangot, így keveréskor a háttérbeszélgetéseket is érthetővé tudta tenni, miközben maradt valami az eredeti kakofóniából is.⁹¹

Altman a kommunikáció problémája legalább annyira foglalkoztatta, mint a legnagyobb európai modernistákat, de ő Antonionival vagy Bergmannal ellentétben nem absztrahálta ezt a kérdést, hanem a hangsávon végzett kísérleteivel úgymond érzékletesebbé, plasztikusabbá tette azt. Az összeúsztatott beszédsíkokra épülő zörejdramaturgia, az állandó fecsegés és háttérzsivaj filmjei elmaradhatatlan eleme a *Visszaszámlálástól* és a *M.A.S.H.*-től kezdve. Kísérleteit a *Nashville* tetőzte be, az első hollywoodi film, amelyben az elhangzott zeneszámokat a forgatás közben a szereplők előadásában rögzítették: „Az ember a minden oldalról rá zúduló hangzavar közepén áll – írta Wim Wenders. – A *Nashville* egyben a zaj filmje is, azé a sajátosan amerikai zajé, ami zenéből, beszédből, közlekedésből, rádióból és televízióból tevődik össze.”⁹²

A technika újszerűsége az volt, hogy Altman megpróbálta összebékíteni a hang reprodukciójának két konkurens – a hangosfilm megjelenése óta létező – közelítésmódját. Az egyik a perspektíva elve: itt a hangforrás és a kamera közötti távolság alapján differenciálják a hangerőt. A másik az érthetőség elve: a fontos közlést hordozó hangot kiemelik. A harmincas évek elején a perspektivikus megközelítés volt uralkodó, de később győzött az érthetőség, ami annyit jelentett, hogy az alkotók – kevés kivétellel⁹³ – már nem kívántak a jelenet terében összhangot teremteni, hanem a szavaknak az elbeszélésben játszott szerepét vették számításba. Altman lényegében rehabilitálta a perspektíva elvét, pontosabban: a perspektíva és az érthetőség elvét közelítette egymáshoz a hangsávon végzett kísérleteivel.

⁹¹ A *McCabe és Mrs. Miller* bukása nagyban a hangkeverésnek volt köszönhető, azonban már e film előtt personan non grata lett Altman egyes stúdiófőnökök szemében a hangsávon végzett kísérletei miatt. A *Visszaszámlálás* (1968) című sci-fi munkakópiájának megtekintése után Jack Warner örök időkre kitiltotta a rendezőt a stúdió területéről.

⁹² Wim Wenders: *Nashville. Egy film, amely megtanít hallani és látni* (ford.: Zalán Péter). In: Uő.: *Írások, beszélgetések*. Budapest: Osiris, 1999. p. 99.

⁹³ Howard Hawks például *A pénteki barátnőben* (1940) alkalmazta a zörejdramaturgiát, de nem olyan célzattal, mint Altman: az újságírószobában játszódó jelenetekben a zürzavart és a feszültséget érzékeltette a technika segítségével. Altman közelítésmódjához Hawksnál közelebb áll Renoiré *A játékszabályban*, igaz, ebben a filmben a dialógusok korántsem olyan konfúznak, mint akár a *McCabe és Mrs. Millerben*, akár a *Kaliforniai pókerpartiban*, nem beszélve a *Nashville*-ről.

2.2.4. Hollywoodi stiliszták: Sam Peckinpah vizuál-alkímiája

Kubrick vagy Altman mellett mások is későbbi rendezők sorát inspiráló stílust alakítottak ki. Kiemelkedik közülük Sam Peckinpah, a filmtörténet utolsó western auteure, egyben az egész amerikai filmtörténet egyik legjelentősebb stilisztája.

Peckinpah semmi új stíluselemet nem talált fel, hanem az európai avantgárd alkotók és a nagy modernisták által széles körben alkalmazott eszközöket szerkesztette össze, és ez mintha Bordwell és Staiger fenti érvelését igazolná. Valójában azonban Peckinpah stílusának innovativitása, továbbá a stíluselemeknek az erőszak szemlélésével kapcsolatos, komfortos nézői pozíciót megkérdőjelező összerendezése cáfolja a két teoretikust.

A második világháború utáni fejlődésben az európai és a távol-keleti mozi mögött mérföldekkel lemaradt Hollywoodban sokáig blaszfémiának számított, ha valaki egy nagy költségvetésű stúdióprodukcióban az avantgárd vagy a modernista film olyan hamar közhelyesült formanyelvi megoldásait kívánta alkalmazni, mint a lassított felvétel, a képkimerevítés, a gyorsmontázs vagy az átfedő vágás. Peckinpah fellépését követően azonban valamennyi eszköz állandósult használatúvá lett a hollywoodi iparban.

Peckinpah vizuális forradalma látszólag minden bevezető nélkül, hirtelen tört ki, a harmadik nagyjátékfilm, a *Dundee őrnagy* (1965) kurta tüzpárbajai ugyanis még alig előlegeznek valamit a *Vad banda* (1969) nevezetes akciószcénáiból, csupán a rendező variófüggése, illetve kaszkadőr- és paripagyilkos jelenetszervezési technikája idézi a későbbi műveket. A *Vad banda* tizedik percében azonban beindul a gőzhenger: az infernális bankrablás-epizódban a lassított felvételek és a normál tempóban lejátszott rövid snittek váltakozására épülő ritmust hol gyorsmontázs erősíti fel, hol pedig átfedő vágások fékezik le, de a jelenet dallammenetének megteremtésében fontos szerepe van a kézikamerával vett lendületes villámsvenkeknek és a drámai varióknak, továbbá a totálok és szuperközelik kombinálásán alapuló plánozástechnikának is.

A képek egyszerre valóságosak és szürrealisztikusak, nyersek és brutálisak, artisztikusak és stilizáltak. Megrendítőek és megragadóak, vonzóak–taszítóak, ily módon szembesítik a befogadót az erőszak szemlélésével kapcsolatos ellentmondásos érzéseivel. A *Vad banda* akciópillanatai ma is delejezőek, annyira hatásosak, hogy még napjaink klipkultúrán felnőtt mozistája sem kívánhat erőteljesebb, mozgalmasabb, vizuálisan ingerlőbb élményt magának. Peckinpah filmjei ezért lettek iskolateremtőek, hatásuk túlnőtt a Hollywoodi Reneszánsz idő- és térbeli határain. A rendező erőszakábrázolása a nyolcvanas–kilencvenes években nem csak a hollywoodi filmben, hanem a jóval stílusorientáltabb távol-keleti moziban is utódokra lelt. Leghűségesebb tanítványának az ő stílustechnikái segítségével egyenesen egy új bűnügyi alműfajt, a „heroic bloodshed”-et megteremtő John Woo számít (*Egy jobb holnap*; *Golyó a*

fejbe; A bérnyilkos; Fegyverek istene). Talán nem véletlen, hogy Woo másik idolja egy szintén a Hollywoodi Reneszánszban feltűnt direktor, Martin Scorsese lett.⁹⁴

2.2.5. Film-palimpszeszt: a keleti partiak kísérlete az európai inspirációk és a hollywoodi hagyományok integrációjára

Nem csupán az ötvenes évek végén, hatvanas évek elején debütáló hollywoodi nemzedék soraiban, hanem a későbbi generációkban is akadtak az európai művészfilmtől megihletett, részben ezért nagy formatudatosságú művészek. A fenegyerekeket a pályájuk elején erősen foglalkoztatta a fősodorbéli művészfilm megteremtésének gondolata (George Lucas: *THX-1138*; Francis Ford Coppola: *Esőemberek*; *Finian's Rainbow*; *Magánbeszélgetés*; Steven Spielberg: *Párbaj*; Brian DePalma: *Üdvözetek*; *Szia, anyu!*; *Dionüszosz*).

Jóllehet többen hamar feladták művészfilmes ambícióikat, egy maroknyi csoport még sokáig kísérletezett. Az amerikai filmtörténetbe egyszerűen „keleti parti rendezők” néven bevonult generációhoz a fenegyerekek európai inspirációtól különösképpen megihletett alkotói tartoznak: olyanok, mint Martin Scorsese és Brian DePalma, továbbá Paul Mazursky és Mark Rydell. A keleti partiak nem alkottak egységes csoportot, a rendezők csupán filmtörténeti tudatosságukat – valamint az európai film iránti áhítatukat – tekintve voltak közös platformon. A filmtörténészek által nekik adományozott címke is az európai mozi iránti rajongásukat sugallta, hiszen rímelt arra az elnevezésre, amit a francia újhullámos rendezők egyik raja (a „balparti csoport”) kapott.⁹⁵

Az európai minták amerikai honosításában Scorsese és Mazursky bizonyult a legkitartóbbnak. Mazursky a pályája során készített a cseh és szlovák újhullám inspirációját jelző filmet (*Bob & Carol & Ted & Alice*); a *Nyolc és félt* amerikai közegbe adaptáló művet (*Alex Csodaországban*); a *Jules és Jim* Truffaut-jának, a *Jelenetek egy házasságból* Bergmanjának és a *Halál Velencében* Viscontijának hatását együttesen mutató darabot (*Szerelmes Blume*) – sőt Renoir *A vízből kimentett Boudu*-jét idéző mozit is (*Koldusbottal Beverly Hillsben*).

Mazurskyt ugyan a legkülönbözőbb habitusú európai alkotók ihlették meg, formatörekvései mégis kevésbé átütöek. Martin Scorsese jelentősebb eredményeket ért el, ő mentett át a legtöbbet Új-Hollywoodba a hatvanas–hetvenes évtizedforduló amerikai filmjének forradalmi szelleméből. Sikerült frissen tartania a hetvenes évek közepétől

⁹⁴ cf.: Pápai Zsolt: *Táncolni, gépfegyverszóra. John Woo portréjához*. In: Zalán Vince (szerk.): *Filmrendezőportrék*. Budapest: Osiris, 2003. pp. 339–352.

⁹⁵ Balpartiakként (Rive Gauche-csoport) Agnès Vardát, Alain Resnais-t, Alain Robbe-Grillet-t tartották. A Szajna bal partján laktak, de természetesen nem csak ebben különböztek a Cahiers du Cinema körétől: a balpartiak munkái inkább irodalmi alapozottságukban tértek Truffaut, Godard, Rivette filmjeitől.

uniformizálódásnak indult amerikai moziban azokat az újító energiákat, amelyeknek Hollywood voltaképp a felemelkedését köszönhetette.

Kivált a nagyfokú stíluscentrikusságban tükröződik Scorsese életművének európai indíttatása. Az európai szellemiség már legkorábbi, a hatvanas évek elején forgatott kisfilmjeiben érezhető: az 1963-as *Mit keres egy ilyen rendes lány egy ilyen helyen?* és az egy évvel későbbi *Nemcsak rólad van szó, Murray!* című munkáinak a szüzsjét és a képépítkezését is a nouvelle vague iránti rajongás befolyásolta. A filmek meséje a *Jules és Jim*re rímel, ecsetkezelése (zaklatott kézikamerázás, ugró vágások) a godard-i technikát idézi. A következő kisfilm, *A nagy borotválkozás* a hétköznapi élethelyzetben váratlanul előtörő erőszak bemutatásával, stilizációs technikái nyomán, továbbá a képek és a kísérőzene ellenpontozására épülő szerkesztésmódjával a rendező későbbi munkáinak vízjelévé lett motívumok és technikák sorát tartalmazza, a *Psychó*ra tett utalások egyúttal arra hívják fel a figyelmet, hogy Scorsese fétisrendezői között nem csupán európaiak, hanem hollywoodiak is találhatók.

A rendező a hetvenes években készült filmjeiben az újhullám szabadságát egyesítette a hollywoodi szemlélet professzionalizmusával⁹⁶, továbbá arra tett kísérletet, hogy szintetizálja az öt – és az új-hollywoodi nemzedéket – ért fontosabb filmtörténeti impulzusokat. Kisebb munkáiban és első nagyjátékfilmjében (*Ki kopog az ajtómon?*) az improvizatív jelenetszervezés okán nem csupán a francia újhullám, hanem a direct cinema levegője is érezhető, a Roger Cormannak forgatott második játékfilmjében (*Boxcar Bertha*) az exploitation hatása erős, a *Taxisofőr* és a *Dühöngő bika* a modern filmnek adósa, az *Alice már nem lakik itt* és a *New York, New York* a klasszikus Hollywood előtti főhajtás (előbbi a klasszikus melodramákat, utóbbi a musicaleket idézi). A filmtörténeti inspirációk sokrétűsége Scorsese erősen önéletrajzi munkájában, az *Aljas utcák*ban a legnyilvánvalóbb. Egyszerre érezhető benne az amerikai independentek (elsősorban John Cassavetes) és a Hollywood partvonalán dolgozó rendezők (kivált Samuel Fuller) munkáinak hatása, továbbá a harmincas–negyvenes évek újvilági gengsztermeséinek, a negyvenes évek noirjainak, Michael Powell és Emeric Pressburger filmjeinek, sőt a modern mozinak a sugallata is. Cassavetes szelleme az élveboncolással határos személyességben, Fulleré a szigorú kamerakoreográfiában kísért, a Warner gengszterfilmjeinek hatása a történet vezetésében mutatkozik, a noirok inspirációja a világ- és a filmkép pasztózus tónusán látszik, a Powell–Pressburger-művek az erőteljes

⁹⁶ Király Jenő írja: „Godard szembeállítja a »szabad mozit« és a »pontos mozit«. Az előbbi példái Rossellini, Welles és Bergman, az utóbbié Hitchcock, Lang és Visconti. Visconti neve arra utal, hogy a művészfilmben is lehetséges a perfekcionizmus, ha nem is feltétlen követelmény, mint a tömegfilm klasszikusainál.” Király Jenő: *Mozifolklor és kameratöltőtoll. A populáris filmkultúra elméletéhez*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1983. p. 158.

színstilizációt sugalmazhatták, a modern film pedig a magát kereső főhős karakterrajzát alakította. Különös, hogy ezek az egymáshoz képest oldal- és ellenirányú impulzusok – kiegészítve a popkulturális utalásokkal – Scorsese személyiségének szitáján átszűrve mennyire kikezdetlen szerkezetű és egységes stílusú művet eredményeztek.

Az oeuvre egységességét szavatolják a tematikai motívumok és a visszatérő hősök. Az állandósult témák közül a bűn és bűnhődés, valamint az identitás problematikája a legfontosabb: ezeket vizsgálja az *Aljas utcák*, a *Dühöngő bika*, a *Krisztus utolsó megkísértése*, a *Nagymenők* vagy a *Casino*. Az állandó tematikai motívumokkal összefüggésben találhatók meg a visszatérő hősök a rendezői univerzumban: a korai filmekben viviszekcióra hívott Megváltó-alteregók vagy önjelölt szentek jutnak főszerephez (mint a *Boxcar Bertha* Billje, az *Aljas utcák* Charlie-ja vagy a *Taxisofőr* Travise), a későbbi munkákban világhódító ábrándokat dédelgető, öserejű szenvedélyektől hajtott, megszállott és különc alakok tűnnek fel (mint a *New York, New York* Jimmyje, a *Dühöngő bika* Jake La Mottája, *A komédia királyának* Rupertje, *A pénz színének* Vincentje, a *Nagymenők* Henryje, a *Casino* Same vagy az *Aviátor* Howard Hughesa).

A visszatérő tematikai motívumok és hősök mellett az állandósult stílári eszközök elősorolásával vázolható a rendező portréja. Mi több Scorsese foucault-i értelemben vett szerzőfunkciója leginkább éppen ezzel, a stílus segítségével ragadható meg.⁹⁷ Stilizációra hajló természete, kameravezetési bravúrjai, a szubjektív plánoknak kitüntetett pozíciót biztosító képépítkezése a hollywoodi tucatprojektekhez képest iparosmunkáit is eredetibbakké teszik. Kétségtelen, hogy Scorsese nem jutott el a domináns paradigma megkérdőjelezéséhez, még a Hollywoodhoz lazábban kapcsolódó (korai) filmjeiben sem, de volt annyira kísérletező, mint néhány európai modernista, például Truffaut, Malle vagy Chabrol.

2.2.6. Jegyzet Woody Allenről

A dolgozatban nem beszélek az előző fejezetben felsorolt alkotókhoz hasonlóan keleti parti – jöllehet tőlük sokban különböző – Woody Allenről, mégpedig két okból: egyrészt mert Hollywoodhoz csak nagyon lazán kapcsolódik (a United Artists forgalmazza független gyártásban készült filléres filmjeit), másrészt mert az ő életművében az európai hatások csak 1975-től erősödnek fel.

A kezdetben a klasszikus Hollywood (Chaplin, a Marx testvérek, illetve a *Casablanca*) által inspirált Allent (*Játszd újra, Sam!*; *Hétalvó*) viviszekcióra (is) hajló vallomásos modora hajtja

⁹⁷ A szerzőfunkció értelmezéséhez: Michel Foucault: *Mi a szerző?* (ford.: Erős Ferenc és Kicsák Lóránt). In: Uő: *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Debrecen: Latin Betűk, 2000. pp. 119–145.

Bergmanhoz. Bergman-rajongásának első tanújelét a *Szerelem és halál*ban (1975) adja. Itt többször – de még inkább csupán a felszínen – idézi meg idolját, a fináléban pedig egyenesen halmozza a nyílt intertexteket: a *Persona*, az *Úrvacsora* és *A hetedik pecsét* is terítékre kerül. Az *Annie Hall* (1977) és *Manhattan* (1979) már a Bergman-örökség értő továbbgondolása: ezek a filmek a modern élet generálta pszichológiai zavarok (depresszió, paranoia, narkolepszia, szexuális problémák) leltárba vételét célozzák New York-i zsidó értelmiségi nézőpontból, az elidegenedés modernista hagyományát folyamatosan ironikusan kommentálva. Allen későbbi munkáiban is rendszeresen fordul Bergmanhoz inspirációért (a *Szentivánéji szexkomédiát* az *Egy nyári éj mosolya*, a *Hannah és nővéreit* a *Fanny és Alexander* ihleti), mi több 1978-ban leforgat egy vegytiszta Bergman-hommage-t is (a *Belső terek* a *Suttogások, sikolyok* sugallatára készül).

Bergman mellett Woody Allent alkalmilag Fellini is inspirálta. Ez némely munkáján egyértelműen kimutatható (a *Csillagporos emlékek* a *Nyolc és fél* átirata), igazán azonban nem konkrét filmek, inkább Fellini szemlélete hatott a művészetére. Kovács András Bálint szerint a *Nyolc és fél* központi kérdése a következő: lehetséges-e úgy mély filmet készíteni, hogy az alkotó nem rendelkezik a világról koherens és jól leírható kategóriákba foglalható nézetekkel. A válasz – mondja Kovács – igen, és ennek komoly, és hosszú távú következménye lett a filmtörténetben: „A *Nyolc és fél* nemcsak a klasszikus film konvenciói alól szabadította fel a filmkészítőket, hanem a modern filmművészet kényszeres intellektualizmusa alól is, ami egyébiránt épp csak ekkor kezdett kialakulni.”⁹⁸

Allent a *Nyolc és fél* ezen tanulsága döntően inspirálta: filmjeinek tónusán kívül az *Annie Hall* nevezetes mozipénztár-jelenete mindennél inkább bizonyítja ezt. A vulgárfilosz Fellini munkáinak – úgymond – gyengeségeiről értekeznek, amikor a *kohézió* hiányát kéri számon rajtuk; a sorban mögötte álló Woody folyamatosan puffog a sok sületlenség hallatán, majd egy elidegenítő gesztussal kihívja a színpalak mögül a hús-vér Marshall MacLuhant, hogy a segítségével semmisítse meg az okoskodó pojácát. Sokatmondó, hogy ebben a jelenetben Allen a felelőtlen és öncélú komolykodást épp Fellini filmjei kapcsán teszi nevetségessé.

2.3. A bordwelli koncepció áthangolása, és a Hollywoodi Reneszánsz jellemzésének lehetőségei

A bordwelli művészfilmes modell számos vonatkozásában megfelelőnek látszik a Hollywoodi Reneszánsz jelenségeinek a leírására, minden változtatás nélküli alkalmazása mégsem lehetséges. Először azt vizsgálom meg, hogy miért nem, majd megkísérlem a modell átalakítását. Az új, bordwelli alapokon nyugvó, de nem a „művészfilmes”, hanem a

⁹⁸ Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. p. 342.

„revizionista műfajfilmes” elbeszélésmódot leíró modell már a felépítésével, szerkezetével az európai művészfilm és a hollywoodi műfajfilm keresztkapcsolatait hangsúlyozza.

2.3.1. A bordwelli koncepció Reneszánszbeli alkalmazhatóságának problémái

A klasszikus művészfilm és a modernista művészfilm egyaránt hatott a Hollywoodi Reneszánszban, kifejezetten klasszikus vagy modern művészfilm viszont alig készült. Ellenben a klasszikus és a modern *művészfilm* elemeit, valamint a klasszikus *műfaji* filmek jellegzetességeit kombináló revizionista műfajfilm teret nyert, sőt mintája lett az egyetemes filmtörténetben 1975 után megizmosodó midcultnak (lásd például Robert Altman hatását David Lynch-re, Joel Coenre, Martin Scorsesere, nem beszélve Steven Soderbergh-ről, Todd Solondzról vagy Paul Thomas Andersonról).

A Hollywoodi Reneszánsz egyik jellegzetessége a formaproblémák iránti érzékenység megnövekedése, ami önmagában véve az amerikai filmet ért európai inspiráció erejét mutatja. A formai kérdések felértékelődése mindazonáltal nem jelenti azt, hogy sorozatban születtek Hollywoodban az európai modern filmekhez hasonló művek; a bordwelli művészfilmes elbeszélésmód három jellegzetességének *együttes* megléte ritka a korszakban. A hatvanas évek derekán készült néhány alkotásban (*Mickey, az ász, Másolatok*), továbbá Boorman *Point Blank*jében, Hellman *Kétsávós országútjában*, Lumet *A támadásában*, Coppola *Magánbeszélgetésében* vagy Altman trilógiájában (*Az a hideg nap a parkban; Képek; Három nő*) találkozni vele, ráadásul még ezekben a kor Hollywoodjában leginkább kísérletezőbbnek számító filmekben is a műfajiság erősen behatárolja az alkotók mozgásterét.

A hatvanas évek végétől megnő a bazini értelemben vett esztétikai realizmus iránti igény a hollywoodi filmekben: a szűzsé epizodikussá alakul (Altman: *Hosszú búcsú*, Bogdanovich: *Papírhold*), megkérdőjeleződik az elbeszélés teleologikussága (Penn: *Éjszakai lépések*), a szerkezet elliptikussá válik (Kubrick: *2001: Űrodüsszeia*; Boorman: *Gyilkos túra*). A szubjektív realista műveleti sémák tényerése az objektív sémákhoz képest kevésbé látványos, de – kivált a Hollywoodi Reneszánsz első szakaszában – találni példákat az alkalmazására (Lumet: *A zálogos*; Lester: *Petulia*; Polanski: *Rosemary gyermeke*; Lumet: *A támadás*). A szerzői kommentár a legkevésbé jellemző a korszakban, jóllehet nem hiányzik teljesen (Scorsese: *Aljas utcák*; Coppola: *Magánbeszélgetés*; Altman: *Nashville*).

2.3.2. Bordwell újraírása: műfaji kommentárok

Két probléma vetődik fel a bordwelli művészfilmes koncepció Hollywoodi Reneszánszbeli alkalmazhatóságával kapcsolatban. Az egyik, hogy objektív és szubjektív realista sémák, valamint szerzői kommentárok ritkán vannak együtt a filmekben, a másik a Hollywoodi

Reneszánsz nyilvánvalóan erős műfaji kötődése. A kérdés ezek után az, hogy miképpen lehetséges a revizionista műfajfilm leírására alkalmas modell megalkotása?

Az *Elbeszélés a játékfilmben* című könyvben Bordwell szükségesnek látta hangsúlyozni, hogy a művészfilmes elbeszélésmód a klasszikus (vagy hollywoodi) elbeszélésmóddal szembeni alternatívaként értelmezendő, ezért koncepciójának alkalmazása a műfaji filmekre legalábbis problematikusnak tűnik. Mindazonáltal könyvének egyik passzusában maga céloz arra, hogy a művészfilmes megoldások miként szüremlettek be a hetvenes évek hollywoodi filmjeibe: „A művészfilmes elbeszélésmód leckéi nem múltak el nyomtalanul a filmkészítőknél. A kerék majdnem teljes fordulatot tett: a klasszikus Hollywood hatott a művészfilmre (gyakran károsan), a művészfilm befolyásolta a késői 1960-as és az 1970-es évek »Új Hollywoodját«. A kimerevített képkockától és a lassított mozgástól a hézagok és a többértelműség konvencióiig szinte mindent kiaknáztak az olyan filmkészítők, mint Donen (*Ketten az úton*, 1967), Lester (*Petulia*, 1968), Hopper (*Szelíd motorosok*, 1968), Coppola (*Esőemberek*, 1969), Nichols (*A 22-es csapdája*) és Altman (*Képek*, 1972; *Három nő*, 1977). Európai »új hullámos« elődeihez hasonlóan Új Hollywood is útjára indította a nyílt intertextualitást, többnyire a régi Hollywoodot véve célba paródiával (*Játszd újra, Sam!*, 1972) vagy a pastiche-sal (DePalma művei). Még általánosabb volt a sajátos művészfilmes megoldások klasszikus műfajú filmekben történő alkalmazása – a westernben (*Kis Nagy Ember*, 1970; *McCabe és Mrs. Miller*, 1971), a családi melodrámban (*Az utolsó mozielőadás*, 1971), a science fictionban (*2001: Űrodüsszeia*), a thrillerben (*Nővérek*, 1973) és a detektívfilmben (*Klute*, 1971; *Magánbeszélgetés*, 1974; *Hosszú búcsú*, 1973, *A döntés éjszakája*, 1975). Az európai művészfilm ereje nagymértékben abban áll, hogy nem a műfaj, hanem a szerző életműve válik a transztextuális viszonyok állandó készletévé, a hollywoodi mozi azonban a művészfilmes narráció műfaji funkciókat betöltő aspektusait fogadta be. Ehhez a folyamathoz járultak hozzá azok a rendezők – például Antonioni és Truffaut –, akik alkalmanként hollywoodi típusú filmeket készítettek.”⁹⁹

Az idézet utolsó két mondata sokatmondó, hiszen rávilágít a Hollywoodi Reneszánsz jellemzésével kapcsolatos legfőbb dilemmára. Egy olyan koncepcióra van szükségem, amely nyilvánvalóvá teszi az európai művészfilm és a revizionista műfajfilm közötti legfontosabb különbséget, módot ad annak kidomborítására, hogy míg az európai modernizmusban a szerzőiség hegemoniájába applikálódik a műfajiság, addig a Hollywoodi Reneszánszban ez fordítva történik. A Hollywoodi Reneszánsz műfajisághoz fűződő erőteljes viszonyát is tükröző modell megalkotása úgy lehetséges, hogy a szerzői kommentárok helyét a műfaji

⁹⁹ David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. p. 243.

kommentárokéra¹⁰⁰ cserélem a bordwelli koncepcióban; arra az állításra építem az elméletemet, hogy a szerzői öntudatosság megnövekedése a Hollywoodi Reneszánszban a klasszikus műfajokkal folytatott párbeszéd felélénkülésében, továbbá a műfaj sémák át- vagy újraírásának vágyában jelentkezett.

Adott mozgóképes műfajhoz olyan filmeket sorolok, amelyek más filmekkel megegyező elemekkel rendelkeznek, egyúttal ezeknek az elemeknek az újszerű elrendezését valósítják meg. A műfaj ebben az értelemben állandóság és a változás, hasonlóság és különbözőség érzékeny egyensúlyára épül. A műfaji kommentárok nem az állandóságot, hanem a változást, nem a hasonlóságot, hanem a különbözőséget emelik ki. Műfaji kommentár tehát minden olyan megoldás, amely a műfaji normák (másképpen: a séma- vagy klisékészlet) határozott felülírását célozza. Torben Grodal a maga érzelmi válaszokon alapuló műfajtipológiájának a jellemzésekor írja: „Bár egy adott műfaj mentális és testi működéseken alapul, sajátos hatását nem valamifajta műfaji lényegből, hanem egyéb műfaji lehetőségekkel történő összevetéséből nyeri el.”¹⁰¹ A műfaji kommentárt ezeknek az „egyéb műfaji lehetőségeknek” az erőteljes kihasználása teremti meg.

Műfaji kommentárok természetesen nem a Hollywoodi Reneszánszban születtek először. Az *Aki legyőzte Liberty Valance-t* (1962) című filmben például műfaji kommentár az expozíció stúdiódíszlete. John Ford a klasszikus western sírfeliratát írja meg: a plein-air és a Monument Valley szerelmeseként ismert rendező a jól láthatóan művi, mesterséges díszlettel jelzi a műfaj életképességével és a Vadnyugat mítoszteremtő erejével kapcsolatos szkepszisét.

A klasszikus hollywoodi érából Alfred Hitchcock munkái állnak a legközelebb a revizionista műfajfilmhez, a rendező műfaji kommentárjai a Hollywoodi Reneszánsz számos alkotója számára szolgáltak mintaként. Hitchcock az ötvenes évek második felétől a klasszikus thrillert részleteiben vagy egészében írta újra. Az *Észak-északnyugat* (1959) szüzséje a tradicionális „running man” thrillerformulára épül, ámde egyes jelenetei – mindenekelőtt a repülőgép-támadás¹⁰² – normaszegők; a *Szédülés* (1958), a *Psycho* (1960) vagy a *Madarak* (1963) viszont már egészében veszik revízió alá a műfajt. Annyira erőteljesen, hogy az is kérdéses, thrillerek-e még egyáltalán.

A *Madarak* – véljük bár thrillernek, horrornak, melodrámának vagy akár katasztrófafilmnek – több szempontból is szubverzív; az erős szubjektív narráció mellett a hosszú és szórt

¹⁰⁰ Az elnevezést Norman Kagan Altmanról szóló könyvéből kölcsönöztem (*American Sceptic: Robert Altman's Genre-Commentary Films*. Ann Arbor: Pierian Press, 1982.). Az elnevezés tartalmát illetően azonban nem követem Kagan, hiszen a műfaji kommentárok precíz elméleti megalapozásával adós marad.

¹⁰¹ Torben Grodal: *A fikció műfajtipológiája* (ford.: Ragó Anett). In: Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Palatinus, 2004. p. 328. [Kiemelés tőlem – P.Zs.]

¹⁰² Hitchcock kifejezetten a klisékerülés szándékával illesztette be a jelenetet a filmbe. cf.: *Truffaut–Hitchcock* (ford.: Ádám Péter – Bikácsy Gergely). Budapest: Magyar Filmintézet – Pelikán Kiadó, 1996 p. 150.

expozíció, valamint a nyitott befejezés is műfaji kommentár benne. A két főszereplő és a környezet bemutatása az első tizenöt percben lezajlik, de itt még csupán a látszatkonfliktus fogalmazódik meg (sikerül-e Melanie-nak meghódítani Mitch-et?). Az igazi konfliktus jóval később artikulálódik: az első madártámadásra csupán az ötvenedik percben kerül sor. Mindezeket túl különös a film nyitva hagyott befejezése, amit a végfőcím – a „The End” felirat – hiánya is nyomatékosít. Az egész Hitchcock-életműben ez az egyetlen eset a nyitott befejezésre.¹⁰³

A *Szédülés* helyzete speciális az életművön belül. Itt a feltűnően erős – thrillertől idegen – szubjektivitás fogható fel műfaji kommentárként, azonban ha nem a thriller, hanem a noir felől közelítünk a filmhez (ezt egyébiránt a femme fatale és a balekká lefokozott detektívfigura is indokolhatja), a narráció szubjektivitása már nem is annyira konvenciótörő megoldás, és ezért műfaji kommentárnak sem nevezhető. Más megközelítésben inkább a bűnügyi alaphelyzet leváltása a szerelmi–szexuális megszállottság témájával, illetve utóbbi dominánssá tétele értelmezhető műfaji kommentárként (jóllehet ez megint csak film noir- vagy melodrámaszerű elem lehetne). A *Szédülés* a noir, a melodráma és a thriller homályzónájában áll – jobbra a zsánereközi elhelyezésétől függ, hogy mi számítható műfaji kommentárnak benne, és mi nem. Mindazonáltal van valami, ami a film műfaji besorolásától függetlenül kommentárként nevezhető meg, nevezetesen a modern filmeket idézően markáns szubjektivitás. Erősen kétértelmű ugyanis, hogy mi játszódik a főszereplő tudatában, és mi azon kívül: az intézeti résztől vagy akár a nyitánytól kezdve – melyben a főszereplőt látni a ház tetején – felfogható a film álomnak, vízióknak. A *Szédülés* szép példa arra, hogy a szubjektív realista sémák miként értelmeződhetnek műfaji kommentárként.

A *Szédülés*nél egyszerűbb képlet a *Psycho*. Ez a film vitathatatlanul gazdag műfaji kommentárban; nem véletlenül mérföldkő a műfajtörténetben, és nem véletlenül előzménye számos hetvenes évekbeli trendnek. A *Psychó*ban mindenekelőtt a klasszikus thriller állandó elemeként ismert suspense-technika sokkra váltása (lásd a legendás zuhanyjelenetet), valamint a főhős kiiktatása tekinthető műfaji kommentárnak.

Mindazonáltal a *Psychó*ban a műfaji kommentárok mellett szerzői kommentárt is találni. Ilyen például a Bates Motel felé haladó Mariont az esős szélvédőn át hosszasan mutató közeli plán. Az égszakadás a hősnőt gyöttrő érzelmi válság metaforája: ezt az értelmezést nyomatékosítja, hogy a vihar röviddel azután elül, amint Marion – az őt alakító Janet Leigh leheletfinom mimikája tudatja – elfogadja a bűnt, megbarátkozik bűnösségének tudatával. A

¹⁰³ A *Madarak* példája azért is érdekes, mert tudvalevőleg Hitchcock ezzel a filmmel igyekezett európai csodálói – kivált az őt szerzővé felkent fiatal francia kritikusok és rendezők – számára egy igazi szerzői filmet készíteni.

Psycho viharjelenete azt bizonyítja, hogy a műfaji filmek a műfaji kommentárok mellett szerzői kommentárt is tartalmazhatnak. Erre a Hollywoodi Reneszánszban is akad példa.

Mindezek után érdemes megvizsgálni azt a kérdést, hogy miként különböztethető meg egymástól szerzői és műfaji kommentár? A *Sivár vidék* című film megadja a kulcsot ehhez. Említettem már, hogy a *Sivár vidék*ben a természeti vágóképek miként értelmezhetőek szerzői kommentárokként (2.1.1.*). De nem csak ezek a vágóképek szerzői kommentárok. A két hős, a gyermeki Holly és az infantilis Kit önmaguk foglyai menekülésük közben, és ez a dichotómia szerzői kommentárok sorában fogalmazódik meg: a képeken végtelenül tágas, ám ijesztően egyhangú miliő, rideg, mégis lenyűgöző, taszító–vonzó táj materializálódik. A szereplők ellentmondásos helyzete jelenik meg a film egyik nevezetes – a szabadságopciók végtelenségét és végességét egymásra kopírozó – képén is. A holt horizontot pásztázó hosszú körsvenk a lemenő napot figyelő Kit alakjánál állapodik meg: a fiú magányosan mereng a menekülés útjait kémelve a jelenetet felvezető belső monológ nyomán az apokalipszis képzetét is implikáló, festői térben, puskáját karjaival a vállá fölé átkulcsolva. A James Dean utolsó filmjének, az *Óriásnak* a nevezetes beállítását imitáló plánban önmagát feszíti keresztre (fegyverre) a tágasságába zárult síkvidéki Golgotán.

Utóbbi plán értelmezése szerzői és műfaji kommentár különbségére világít rá. A kompozíció egyértelműen szerzői kommentár, hiszen a szűzsé felfüggesztése mellett olyan pluszinformációkat közöl a szereplőről, amelyeknek maga nincs tudatában. Ugyanakkor a jelenet feltűnően kurta, éppen csak villanásszerű, azaz a szerzői jelenlét épphogy érzékelhető benne. Nem túlhangsúlyozott, azaz nem függeszti fel *látványosan* a szűzséépítést, továbbá nem sérti meg erőteljesen a műfaji filmekkel kapcsolatos nézői elvárásokat.

A szerzői kommentárok visszafogott alkalmazása és a műfajisággal kapcsolatos elvárások minden szubverzív megoldás melletti teljesítése amellet szól, hogy a *Sivár vidéket* revizionista műfajfilmként értelmezzük. Műfaji és szerzői kommentár közötti megkülönböztetés ugyanis aszerint lehetséges, hogy *milyen fokú a fabula-információk adagolásának lelassítása és a szűzsé előrehaladásának felfüggesztése, továbbá a szerző előtérbe nyomulása*. A szerzői kommentárok a művészfilm felé lendítik a művet (erre a legjobb példák Godard műfaji elemeket is felhasználó munkái, vagy a Hollywoodi Reneszánszból a *Mickey, az ász*, a *Másolatok* és a *Nashville*, esetleg Lucas *THX-1138* című filmje), míg a műfaji kommentárok műfaji kereteken belül tartják azt (erre példák Penn munkái, a *Mickey, az ász* kivételével, vagy Altman legtöbb hetvenes évekbeli filmje, a *Nashville* és a *Három nő* kivételével).

A revizionista műfajfilm három pillérének a fentiek nyomán az objektív realizmust, a szubjektív realizmust és a műfaji kommentárt tekintem. A továbbiakban ezt a három



jellegzetességet egymástól elválasztva kezelem a Hollywoodi Reneszánszban lejátszódó folyamatok bemutatásakor, amely közelítésmód egyúttal rámutat az európai hatások szórt jellegére. Számos esetben nehéz elválasztani az objektív és szubjektív realista sémákat a műfaji kommentároktól: a revizionista műfajfilm egyik jellegzetessége, hogy az objektív realista és szubjektív realista műveleti sémák gyakran műfaji kommentárként is értelmezhetőek. Az ilyen esetekre külön felhívom a figyelemet az elemzések során.

Nem állítom, hogy az objektív és a szubjektív realista sémák, illetőleg a műfaji kommentár térhódítása kizárólag az európai film hatásának tudható be. Csak olyan filmeket veszek nagyító alá, amelyekben az európai hatás meggyőzően kimutatható: az érvelésmód megalapozását célozza, hogy a vizsgált amerikai filmeket több helyen az alkotók számára feltételezhető mintaként szolgáló európai filmekkel párhuzamba állítva tárgyalom.

3. OBJEKTÍV REALIZMUS A HOLLYWOODI RENESZÁNSZBAN

3.1. Bevezető

A Hollywoodi Reneszánsz meghatározó tendenciája az objektív realista műveleti sémák térhódítása: az európai művészfilm Bordwell által megnevezett jellegzetességei közül ez az, amelyik, ha nem is minden elemében, de a legszélesebb körben terjedt el. Egyes teoretikusok – mint például Thomas Elsaesser – szerint az új hollywoodi mozi egyik legnagyobb értéke „a földhözragadt realizmus, a diszkrét megfigyelői szerepből következő hivalkodásmentes pártatlanság”.¹⁰⁴

Az objektív realista sémák alkalmazása miatt a neorealisták meg voltak győződve arról, hogy munkáik realistábbak, valóságosabbak, mint a klasszikus korszak filmjei, és ezt a hitüket erősítették meg az őket méltató első teoretikusok, mindenekelőtt André Bazin. De vajon valóban valóságosabb-e a neorealista film, mint a klasszikus?

Tzvetan Todorov szerint a különböző ábrázolások mögött kétféle valószínűségeelv munkál – a műfaji, illetve a társadalmi (vagy kulturális) valószínűségeelv –, de egyik sem egyenlő a „valósággal”: „A ránk maradt elméleti örökség tanúsága szerint a művek két alapelvnek engedelmeskedve lehetnek »valószínűek«. Először, ha a műfajszabályoknak felelnek meg. Bizonyos korokban a komédiát csak akkor tartották »valószínűnek«, ha az utolsó felvonásban fény derült a szereplők rokoni kapcsolataira. Egy szentimentális regény akkor lesz valószínű, ha a végén a hős feleségül veszi a hősnőt, az erény elnyeri jutalmát, bűn a büntetését. Ebben az értelemben a »valószínűség« a mű viszonyát jelöli az irodalmi diskurzushoz, pontosabban, az utóbbi bizonyos alcsoportjaihoz, amelyek egy műfajt alkotnak.

Létezik azonban egy másik valószínűségfogalom is, amelyet szokás volt egész közeli rokonságba állítani a »valósággal«. Arisztotelész hozta fel elsőként az elképzelés ellen, hogy a »valószínűség« nem az írás és tárgya (az igazságkérdés), hanem az írás és az olvasó fejében fogant igazság, azaz a mű és – az »irodalmi polgárok« által folytatott, ám egyikük részéről sem kisajátítható – szétforgácsolt diskurzus, más néven, a *közvélemény* viszonya. Mert amit a köz vél, még mindig nem a »valóság«, csak egy újabb, a műtől független diskurzus.”¹⁰⁵

Úgy fest, az objektív realista műveleti sémák a Todorov-féle társadalmi vagy kulturális valószínűségeelvnek inkább megfelelnek, mint más technikák, de koránt sincs így. Nem jelenthető ki, hogy az új típusú realizmusértelmezés a klasszikus (hollywoodi) elbeszélésmód

¹⁰⁴ cf.: Thomas Elsaesser: *The Pathos of Failure: American Film in the 1970s. Notes on the Unmotivated Hero*. In: Thomas Elsaesser–Alexander Horwath–Noel King (eds.): *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004. p. 280. [Saját fordítás – P.Zs.]

¹⁰⁵ Todorovot Steve Neale idézi *Műfajkérdések* című írásában (ford.: Turcsányi Sándor). In: Nagy Zsolt (szerk.): *Tarantino előtt 1*. Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 2000. pp. 14–15.

realizmusfelfogásánál „valóságosabb” ábrázolást szül, bármennyire is ezt hitték kimunkálói és első teoretikusai. Erre figyelmeztet Bordwell is, amikor arról beszél, hogy a neorealista, illetve a modernista film realizmusfelfogása „nem »valóságosabb« a klasszikus film realizmusánál; mindez egyszerűen a realiztikus motíváció másfajta kánonja, egy új *vraisemblance*, amely igazolja az adott kompozíciós elemeket és hatásokat.”¹⁰⁶

Mivel az életben is elképzelhetőek koncentráltabb és kevésbé koncentrált, sűrítettebb és kevésbé sűrített, befejezett és befejezetlen történetek, ezért a klasszikus elbeszélésmód realizmusfelfogásának éppannyira van relevanciája, mint a neorealista vagy modernista realizmusfelfogásnak; egyik sem „fejlettebb” vagy „valóságosabb” a másiknál, egész egyszerűen csak más. Az objektív realizmusnak éppen ebben a klasszikustól eltérő valóságértelmezésében áll a jelentős változást generáló ereje a Hollywoodi Reneszánszban. Egy olyan szemlélet térnyerését jelzi ugyanis, amely a klasszikus felfogástól idegen volt. A Reneszánsz filmjei gyakran azért tetszettek realistának, mert eltértek a klasszikus normáktól.

Ha a szűzsészerkesztés új technikái nem feltétlenül a realizmus növekedését, inkább egy új típusú realizmus szemlélet kikristályosodását eredményezték is, a *filmkép* a todorovi kulturális valószínűségeivel értelmében kétségtelenül realistább lett az 1945 utáni olasz filmben, elsősorban a plen-air miatt. Hasonló objektivizálódás volt megfigyelhető az ötvenes–hatvanas évek fordulójától a hollywoodi filmben, továbbá – kivált a hosszú beállítások nyomán – lépések történtek az esztétikai realizmus (André Bazin kifejezése) irányába is. Ez a többirányú folyamat végeredményben a tradicionális ábrázolásmódok némelyikét csaknem örökre eltemette, vagy legalábbis kuriózumértékűvé avatta (ilyen például a háttérvetítés).

A neorealizmusból eredő és a modern művészfilmben továbböröklődő objektív realista műveleti sémák tehát jelentős hatással voltak a Hollywoodi Reneszánszra. A hatvanas évek elejétől előbb (1) a hollywoodi filmkép, majd (2) a szűzsészerkesztési stratégiák – részben – átalakultak. A következő fejezetben azt vizsgálom meg, hogy miképpen történt mindez, feltételezve, hogy a változások *nem kizárólag* az európai művészfilmnek köszönhetőek, egyúttal bizonyítva, hogy az európai művészfilmnek jelentős szerepe volt a változásokban.

3.2. A filmkép és a filmnyelv revíziója

Az 1960-as évek egyik pregnáns jelensége Hollywoodban a funkcionális filmnyelv válsága és átalakulása. A filmek közül számos sajátos stílustechnikáival tűnt ki. Robert B. Ray írja: „A *Bonnie és Clyde* merényletet követett el a közönség ellen gyorsított felvételeivel (a rablások után), lassításaival (a végső leszámolás), a képet szokatlanul eltorzító szűrőzésével (Bonnie

¹⁰⁶ David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. p. 218.

találkozása az édesanyjával), a színes film főcímében látható fekete-fehér fotókkal, az akciókat ironikusan kommentáló zenével (Flatt és Scruggs bendzsó-bluegrassa), a tér- és időbeli viszonyok között szabadon mozgó montázzsal...”¹⁰⁷

A hollywoodi filmnyelv korszerűsödése, ha tetszik: modernizálódása részben az európai film hatására következett be. Az európai hatás éppúgy jelentette bizonyos fogalmazásmódok és technikák átvételét, mint karakteres operatőrök szerződtetését.

3.2.1. A funkcionális filmkép és filmnyelv válsága

Hagyományosan a hollywoodi filmnyelv a néző komfortérzetét biztosította a történet könnyű követését lehetővé tevő megoldásokkal, illetve az ezt esetlegesen akadályozó technikák kerülésével. A klasszikus hollywoodi alkotásokban a filmképen a fontos információkat kiemelték (például pozicionálással – a képkivágat középpontjába helyezéssel –, továbbá kameramozgással, megvilágítással, a szereplők mozgásával/mozgatásával); a kameramozgás segítségével egyértelműen percipiálható teret teremtettek; leggyakrabban az emberi szem felépítéséhez optikailag leghasonlóbb normál objektíveket használtak stb.

Ez a szemlélet automatikusan vonta magával a tartózkodást az elidegenítő technikáktól, például az extrém (alsó és felső kamaraállásból készült) plánoktól, vagy a képet destabilizáló, dőlt kamerával vett kompozícióktól. A klasszikus hollywoodi filmben nem csupán az egyes képek, képsorok, de azok összefűzése is meghatározott mintákat követett, a klasszikus korszakban csaknem kizárólagosan illeszkedő (vagy láthatatlan) vágást alkalmaztak.

A rendezők azért kerültek az ezektől eltérő stíluselemek használatát, mert úgy vélték, hogy gátolnák a nézőt a fabula megszerkesztésének műveletében, illetve mert úgy tartották, hogy – a díszesebb kiállítású és/vagy kevésbé történetorientált produkciók (musicales, történelmi filmek stb.) esetében – a rendhagyóbb filmnyelvi megoldásokkal elvonnák a közönség figyelmét a látványról. A klasszikus hollywoodi filmnyelv és filmkép a szüzsé szolgálóleánya, azaz alapvetően funkcionális jellegű: „a klasszikus mindenütt jelenvalóság »a kamerának« nevezett kognitív sémát egy *eszményi* láthatatlan megfigyelővé változtatja, amely mentes a térben és időben bekövetkező, előre nem látott eshetőségektől, de a történet érthetősége érdekében mindvégig tartja magát a kodifikált mintákhoz”.¹⁰⁸

Éppen e minták megcementesedése volt az oka annak, hogy a hatvanas évek elejére a hollywoodi filmnyelv és filmkép válságba került. A nagyköltségvetésű szuperprodukciókon látszott igazán, hogy a látványosság maximális kiélvezhetőségét garantálni kívánó szemlélet milyen mértékben sterilizálta a filmnyelvet. A technikai kísérletezés lázában égő producerek a

¹⁰⁷ Robert B. Ray: *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930–1980*. pp. 287–288.

¹⁰⁸ David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmekben*. p. 174. [Kiemelés az eredetiben.]

filmnyelvi megoldások frontján már korántsem voltak az új idők megkövetelte rugalmasabb szemlélet hívei, és kifejezetten a hagyományos stíuselemekre alapozva képzeltek el szélesvásznú mozimeséiket. Minél egyszerűbb nyelven, minél látványosabbat – e kettős cél vezette őket, de hiába igyekeztek három dimenziót a vászonra álmodni, ha a gondolkodásuk egy dimenzióban ragadt.

A *Tízparancsolat* (1956), a kor egyik legdrágább produkciója ezt szemlélteti. A gigantikus filmposz egyszerre hathatott már a maga korában is – illetve hat napjainkban is – korszerűnek és avítnak, ugyanis míg a speciális effektusai a legkényesebb ízlésű mai cinefilek igényeit is kielégítik, a stílusa már bemutatásakor régimódinak tetszetett. Cecil B. De Mille rendező szívérványszínben játszó képek sorát alkotta meg, de olyanformán, mintha a húszas évek óta semmit sem fejlődött volna a mozgókép formanyelve. Nagyközeli jószerivel alig akad a három és fél órás filmben, a figurák csak az – amúgy pazarul megkomponált – tömegjelenetekben lépnek ki a kis és bő szekondok börtönéből, a világítástechnika precízen kimódolt, a javarészt kötött gépállások és a visszafogott kameramozgások szinte állóképekké fokozzák le a plánokat, a jelenetek közötti áttűnések pedig tovább nyomatékosítják azt a hatást, mintha egy képeskönyvben lapozgatnánk. A *Tízparancsolat* mérnöki pontossággal megtervezett, ám statikusságba dermedt mesevilágot ábrázol, rendezője nem csupán a kor követelményeihez képest, de önmagához mérten is hátrébb lépett a leforgatásakor. De Mille tízes évekbeli indulásakor – kivált filmjeinek realista díszletezése és rendhagyó világítástechnikája miatt – kísérletező szellemű direktornak számított, és még a húszas-harmincas években is kreatív energiákkal telten dolgozott, második *Tízparancsolat*ában azonban semmi nem látszott kivételes képességeiből.

A *Tízparancsolat* és a hasonló monstreprodukciók a hollywoodi filmnyelv megreformálásának szükségességét vetették fel. A történet hatékony elbeszélését szolgáló, illetve a látványosságok maximális kiélvezhetőségét szem előtt tartó filmnyelv újragondolása, átalakulása szükségszerűen következett el a hatvanas évek második felében, párhuzamosan a hollywoodi film hazai és külföldi térvesztésével.

3.2.2. A filmkép és a filmnyelv reneszánsza

A hatvanas–hetvenes évek hollywoodi filmnyelvének és filmképének átalakulásában oroszánrészt vállaltak a kísérletező hajlamú operatőrök, akik jórészt vagy a keleti partról jöttek (Haskell Wexler, Gordon Willis, Owen Roizman), vagy Európából érkeztek (Vittorio Storaro, Luciano Tovoli, Kovács László, Zsigmond Vilmos, Nestor Almendros), de nyugati partiak is akadtak köztük (William A. Fraker, Conrad „Connie” Hall, John A. Alonzo). A szemléletváltás nem ment könnyen, a szakmai szervezetek és a régi vágású operatőrök

határozott ellenállásába ütközött. A hatvanas évek derekán a szakma jószíerivel csak veteránokból állt Hollywoodban, a mintegy kétszáz operatőrt tömörítő érdekvédelmi szervezet, a Local 659 tagjainak átlagéletkora hatvan év felett volt.

Ezek az operatőrök jórészt az évtizedek alatt dogmává merevedett fényképezéstechnikák hívei voltak, igaz, nem mindenki: kivételnek számított a némafilmkorszakban indult Robert Surtees, aki több hollywoodi szuperprodukció (*My Fair Lady*; *Doctor Dolittle*) után vállalta el a hollywoodi filmnyelvet újragondoló *Diploma előtt* (1967) fényképezését, vagy a pályáját a harmincas években kezdő James Wong Howe, aki a *Másolatokat* (1966) fotografálta. Surtees és Howe mindazonáltal valóban kivétel volt, így az újat, mást akaró operatőröknek nem csupán a korhadtt intézményi rendszerrel, hanem az ódivatú gondolkodásmóddal is fel kellett venniük a harcot. A *Szelíd motorosok* kritikusa a következőképpen méltatta az exploitation mozik fesztelen képkezelését adaptáló Kovács Lászlót: „a kamerát agresszíven használja, szinte fegyverként, mintha a régi iskola konvenciói ellen harcolna.”¹⁰⁹

A Hollywoodi Reneszánszban a rendező mellett az operatőrt tekintették a film kulcsfigurájának – ezt a szemléletet az európai művészfilmben presztízssük nőtt operatőrök exportálták az Egyesült Államokba. Az új korszak operatőrjei már-már szerzői öntudattal dolgoztak; öntudatoságuk az uniformizált hollywoodi stílus elutasításában, újszerűbb megoldások kipróbálásában, az európai művészfilmben és az amerikai független filmben született eredmények meghonosításában, továbbá néhány, a régi hollywoodi iskola által szakmai szempontból amatőrnek bélyegzett, ezért tiltott technikának a rehabilitálásában jelentkezett. Mindazonáltal nem csak magukra kellett támaszkodniuk, segítségükre volt a hatvanas–hetvenes évek technikai forradalma is.

A kézikamera inspirációja a New York-i iskolából (kivált Cassavetes *New York árnyai* című filmjéből), illetve a francia újhullámból ered, jöllehet szórványos hollywoodi előzményei is vannak (*Sötét átjáró*, 1947). A *Hét nap májusban* (1964) vagy a *Másolatok* (1966) után az Arriflex 35 BL és a Panaflex a hollywoodi film fontos technikai szereplője lett. A filmkép megváltozását nagyban segítették a hetvenes években egyre-másra megjelenő új és újabb kamerák, illetve kameramozgató eszközök.¹¹⁰

A teleobjektívek a hatvanas évek derekától terjedő szabadtéri forgatást könnyítették meg, hiszen biztonságos távolságból lehetett felvételeket készíteni velük a legforgalmasabb utcákon is, beavatott statisztéria nélkül. A teleobjektívek használatát részben az európai újhullámok ösztönözték, és idővel a belsőkben is elterjedt. A dialógusok snitt–ellensnittjeinek

¹⁰⁹ A Variety publicistáját, Joseph McBride-ot Paul Monaco idézi (*The Sixties: 1960–1969*. p. 84.)

¹¹⁰ cf.: David A. Cook: *Lost Illusions*. pp. 370–380.

teleoptikákkal rögzítése a hetvenes évek elejétől általános gyakorlat lett, az inspiráció itt is az újhullámokból, elsősorban a cseh és szlovák nova vlnából eredt.

Európából eredeztethető hatás a varióé is. Bár a variót már az ötvenes években alkalmazták az amerikai televíziókban, sőt játékfilmben is (Hitchcock: *Szédülés*), Hollywoodban nem terjedt el. Még azután sem, hogy a francia Angenieux cég 1963-ban kihozta a kifejezetten játékfilmekhez kifejlesztett gumiobjektívjeit, melyeknél 25 és 250 mm között lehetett a gyújtótávolságot változtatni. Az amerikai rendezők csak a hatvanas évek utolsó harmadában kezdték felfedezni az Európában ekkor már rendszeresen használt variót, de nem a modernista filmek inspirációjára, hanem olyan nézőbarát klasszikus művészfilmek, illetve művészfilmes technikákat alkalmazó közönségfilmek ihletésére, mint amilyen Lelouch *Egy férfi és egy nő*, Schlesinger *Darling* című munkája vagy Richard Lester Beatles-filmjei (*Egy nehéz nap éjszakája*; *Help!*). A hetvenes évek elejétől több jelentős amerikai rendező (Stanley Kubrick, Robert Altman) stílusának elmaradhatatlan eleme lett a variózás.

Egyes operatőrök azzal frissítették fel a filmképet, hogy a korábban hibának minősülő megoldások elfogadtatására törektek. A klasszikus hollywoodi operatőri iskolában például szentségtörésnek számított a kép alul- vagy túlexponálása, illetve a hárompontos világítás negligálása, a hatvanas évek második felében azonban többen kísérleteztek ezekkel. Robert Surtees a *Diploma előtt*ben az *Egy férfi és egy nő* inspirációjára metsző fehér fények segítségével több jelenet háttérét kiégette, míg alulexponálással az elsők között Andrew Laszlo (*Te már nagy kisfiú vagy!*; 1966; rendező: Francis Ford Coppola) és Philip Lathrop (*A lovakat lelövik, ugye?*; 1969; rendező: Sidney Pollack) élt a hatvanas évek hollywoodi filmjében. Néhány évvel ezután Gordon Willis stílusának az egyik védjegye éppen az alulexponálás lett. Willis, „az operatőrök Rembrandtja”, a *Keresztapától* a felülről megvilágított és alulexponált jelenetek művésze lett; olyan rendhagyóan alkalmazta ezt a módszert, hogy bár rajongók hada csodálta munkásságát szerte a világon, az Akadémia egészen a nyolcvanas évek elejéig szabotálta díjazását.

A régi iskolában feltétlenül kerülendő volt az ún. beverés (*lens flare*: a Nap fényének a becsillanása az objektívbe). Conrad Hall sokat dolgozott azon, hogy a beverést jelentéssé tegye, és így elfogadtassa a stúdióvezetéssel és a közönséggel: az 1967-es *Bilincs és mosolyban* a beverés használatának stílusértéke van, a szörnyű hőségben vég nélkül robotoló rabok helyzetét teszi átélhetővé a néző számára. A beverés jelentős részben a *Bilincs és mosoly* stiláris erejének köszönhetően emancipálódott a hollywoodi filmben, és olyan művekben is feltűnt, mint a *Diploma előtt* vagy a *Bullitt*.

A kísérletezési kedv nem ismert határokat. Conrad Hall az alulexponált képeket az előhívás során tovább manipulálta a *Butch Cassidy és a Sundance Kölyök* szépiaképeinek

megalkotásakor, és Zsigmond Vilmos is gyakran kísérletezett a negatívval (például az ezüstbenhagyással [silver retaining]). Zsigmond lett az elővilágítás („flashing” vagy „pre-exposing technique”) egyik mestere is: a technika segítségével a színeket tompábbra, a nyersanyagot szemcsésebbre lehetett venni, így a kép realistábbnak hatott.¹¹¹

A hollywoodi filmkép megújulását segítette, hogy az operatőrök egyes bejáratott, évtizedek alatt kidolgozott technikákat újszerű viszonyok között alkalmaztak, és megpróbálták transzgresszívvé tenni azokat: Haskell Wexler a színes nyersanyagra forgott *Forró éjszakában* jeleneteit úgy világította be, mintha a film fekete-fehér nyersanyagra készülne, Kovács László a *Szelíd motorosok* temetőbeli tripjét a képek textúrájának megváltoztatása érdekében 16 mm-es nyersanyagra rögzítette, amit aztán 35 mm-re írt át.

Az operatőrökhöz hasonlóan a vágók között is akadtak olyanok, akik le kívántak számolni a régi iskolával. Ez kivált a hagyományos közelítésmódok közötti átjárási útvonalak feltérképezésében, valamint az Óhollywoodban megkövesedett technikák újragondolását célzó szándékban mutatkozott meg. Az első esetre példa a *Vad banda*: a Panavision 70-re (a CinemaScope-ot leváltó szélesvásznú formátumra) forgatott filmet Lou Lombardo úgy vágta meg, mintha 16 mm-re készült volna.

A hollywoodi vágók forradalmának nyitánya azonban a *Bonnie és Clyde*-hoz köthető. Dede Allen vágó bevallottan azzal a céllal látott munkához, hogy ahol lehet, felrúgja a kanonizálódott szabályokat, és ebben szövetségesre talált Arthur Pennben, aki a francia újhullám tanulmányozását ajánlotta számára. A *Bonnie és Clyde* vizualitását néhány ugró vágás és sok szubjektív plán színezi (a legtöbb akciójelenetet Clyde Barrow nézőpontjából látjuk), mindkét megoldást a nouvelle vague inspirálta. Csakúgy, mint a klasszikus Hollywood egyik védjegyének számító áttűnés, illetve a leblende–felblende feltűnő hanyagolását.¹¹² A francia újhullámban a legritkább esetben alkalmazták ezt technikát (és akkor is régi korok felidézése céljából, mint például Truffaut tette a *Jules és Jim*ben, a századelő atmoszférájának megjelenítésére). Az éles vágások szerepe a *Bonnie és Clyde*-tól szemlátomást megnő a Hollywoodi Reneszánszban.

3.2.3. A hollywoodi filmkép objektivizálódása

A Hollywoodi Reneszánsz hajnalán zöld jelzést kaptak bizonyos dokumentarista technikák: a *Hét nap májusban*, a *Másolatok*, a *Nem félünk a farkastól*, a *Francia kapcsolat*, *A jelölt*, *A látogatók* vagy az *Át a 110. utcán* számos jelenetét kifejezetten dokustílusban vették fel. A

¹¹¹ A „flashing” vagy „pre-exposing technique” lényege, hogy még az előhívás előtt fénynek teszik ki a filmet, a teljes anyag létét kockáztatva. cf.: Kocsis Ágnes: *Ha mindenki jól játszik a zenekarban, akkor gyönyörű lesz a koncert. Interjú Zsigmond Vilmossal.* www.filmkultura.hu (Utolsó letöltés: 2008.06.01.)

¹¹² cf.: Paul Monaco: *The Sixties: 1960–1969.* p. 90. A visszaemlékezések szerint amikor Jack Warner megnézte a *Bonnie és Clyde* nyersvágását, nem hitt a szemének, és ki akarta dobálni Dede Allent a produkcióból.

változások természetéről sokat elmond, hogy még olyan, a Direct Cinema hatását mutató film, mint a Haskell Wexler operatőr által rendezett *Medium Cool* is eljutott a mozikba, ráadásul az egyik legnagyobb presztízű stúdió, a Paramount forgalmazásában.

A hetvenes években népszerű lett az áldokumentum-forma (Woody Allen: *Fogd a pénzt, és fuss!*; Bob Fosse: *Lenny*), mi több: fikciós dokumentumfilmként értelmezhető művek is születtek (Arthur Penn: *Alice étterme*¹¹³). A hollywoodi film hatvanas évekbeli objektivizálódása mindazonáltal nem a dokumentarista szocio-realista szemlélet térnyerését jelentette, inkább a funkcionális filmnyelv által elérhetőnél realistább, bizonyos esetekben naturalistább ábrázolásmódok megjelenését. Az objektivizálódási folyamatot jelezte a hosszabb beállítások népszerűvé válása, illetve a hollywoodi rendezők által korábban kevésbé favorizált *plein-air* terjedése.

Bordwell írja: „A [klasszikus elbeszélésmódban] a film mesterséges voltának elrejtése a szakemberek szerint olyan fokú, hogy úgy érezzük, mintha a valóságot látnánk. A kamera nemcsak a történet elbeszélője, hanem nézője is; a hiányzó narrátor helyét az »ideális megfigyelő« veszi át.”¹¹⁴ Amikor a hollywoodi film realizmusának hatvanas évekbeli megnövekedéséről beszélünk, nem szabad elfeledkezni arról, hogy már a klasszikus stúdiórendszer alkotói is szem előtt tartották az illúziórealizmus minimumának biztosítását. Jóllehet csak annyira, amennyire ez nem ütközött a stúdiófilmzés normáival: a háttérvetítés mai szemmel elidegenítőnek tetsző technikája jól illusztrálja a klasszikus korszak alkotóinak a realista ábrázolásmódhoz fűződő ellentmondásos viszonyulását. A háttérvetítés egyszerre igenli és tagadja a realizmust, valószerűséget imitál, de az általa nyújtott illúzió nem teljes: a klasszikus hollywoodi filmek realizmusának imitáltsága éppen a háttérvetítéssel megoldott jelenetekben a legfeltűnőbb. Bár a nézők idővel hozzászoktak ehhez a technikához, a háttérvetítés leplezett antirealizmusa a hatvanas évekig nyomasztotta a hollywoodi filmet.¹¹⁵

A háttérvetítés elhagyásával készült hollywoodi akciójelenetek közül az egyik legelső, amely zajos sikert aratott, a brit Peter Yates amerikai vendégjátékának eredményeképpen

¹¹³ A filmben a főszereplő Arlo Guthrie, továbbá sokan mások saját magukat játsszák.

¹¹⁴ David Bordwell: *A klasszikus elbeszélésmód* (ford.: Mester Tibor). In: Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Palatinus, 2004. p. 217.

¹¹⁵ Igaz, néhányan a szükségből erényt kovácsoltak. Például Hitchcock, akinek *Psychójában* Marion Crane Bates Motelhez vezető útja részben a feltűnő háttérvetítés miatt válik fenyegetővé. Báron György írja: „Az autótűz feszültsége többek között abból fakad, hogy a rendező feltűnő háttérvetítést használ, ami – akárcsak a *Szédülés* végtelen San Francisco-i kocsikázásain – onirikussá, álomszerűvé teszi az utazást, azt sugallva, a hősnő nem csak a tisztességes életet hagyja el a bűn csábítására, hanem magát a valóságot, egyre jobban alámerülve a mélybe és a sötétbe tartó pszichedelikus utazásba.” Báron György: *Alászállás az alvilágba. A vertikális mozgások jelentősége Hitchcock Psychójában*. Metropolis, 2004/1. p. 19.

Hitchcock néhol szubjektív lelkiállapotok megjelenítésére használta a háttérvetítést. Az *Elbűvölve* siüldözését úgy koreografálta meg, hogy lelepleződjék a jelenet mesterségessége, és ezzel hallucinatorikussá, szürrealisztikussá tette azt; *A Paradine-ügyben* pedig a két titokzatos mellékfigura – a gyilkossággal vádolt úrnő és lakájszeretője – közötti láthatatlan kapcsolat bemutatását oldotta meg háttérvetítéssel. cf.: *Truffaut–Hitchcock*. pp. 100–101. és Pápai Zsolt: *Alfred Hitchcock Experimenta*. Filmvilág, 2005/2. pp. 13–15.

megszületett *Bullitt* című filmben található: az idővel plein-air-specialistaként elhíresült William A. Fraker által fényképezett autósüldözés ma is korszerűnek tetszik. Nem csupán Fraker, hanem a hatvanas évek több hollywoodi operatőre is azzal az imitált realizmussal szemben foglalt állást, amely – egyebek között – a háttérvetítéssel reprezentálható. A háttérvetítés a hatvanas évek végétől már inkább csak ennek az imitált realizmusnak a leleplezésére, esetleg elidegenítő effektusként vagy stílusimitáció céljából került be a hollywoodi filmbe. Előbbire esetre jó példa a *Bonnie és Clyde* – itt az autóban játszódó jelenetek a film stúdiójellegét nyomatékosítják –, utóbbira pedig a *Testi kapcsolatok* (1971). Mike Nichols munkájában a háttérvetítésnek többszörös a funkciója: egyrészt hitelesíti a negyvenes–ötvenes–hatvanas években játszódó filmet (hiszen az ekkoriban készült filmek java alkalmazott háttérvetítést), másrészt elidegenítő effektusként működik, leleplezi a technika műviségét (például amikor a főszereplő, Jonathan [Jack Nicholson] bárbeli megismerkedésük után taxival hazafuvarozza jövendőbelijét [Ann-Margret]). Kiváltképpen érdekes a taxizást megelőző – az udvarlási rítusról tudósító – beállítás, amely egy különös technikai megoldásnak köszönhetően a háttérvetítés imitációját kínálja. A két színészt egy asztalhoz ültette a rendező, az asztalt pedig fahrtplatóra helyezte: a jelenetben a platót folyamatosan tolják a vele szinkronban mozgó kamera előtt, a háttérben pedig a bárban folyó élet életlen képei látszanak. Mindennek nyomán olybá tűnik fel, mintha a (mozdulatlan) asztalnál ülő szereplők mögé egy hosszú körsvenkkel vett bárbelsőt vetítenének.

A *Testi kapcsolatok* nevezetes udvarlási jelenetét egyetlen beállításba fogva látni, és ez az objektivizálódó hollywoodi filmkép egy másik aspektusára mutat rá. Hozzávetőleg a hatvanas évek végétől lesznek népszerűek a hosszú beállítások, amelyek más technikák mellett szintén a filmi realizmus növelését szolgálják. A hosszú beállítások térnyerése a hetvenes évek elejétől, a Welles, Hitchcock és Hellman, illetve Godard, Truffaut és Antonioni által megihletett fenegyerekek színre lépésétől mind egyértelműbb: közülük egyesek – DePalma, Scoserse – a margón dolgozva kísérletezik ki a hosszú beállításokra alapozó építkezést (*Üdvözetek; Szia, anyu!; Ki kopog az ajtómon?*), majd Hollywoodban tökéletesítik azt.

Ellentmondásnak tetszik, hogy a hosszú beállítások jelentősége éppen akkor kezd megnőni, amikor a hollywoodi filmek átlagos beállításhossza csökken: a brit filmkritikus és filmtörténész, Robert Salt szerint 1958 és 1963 között 11 másodpercről 9.3 másodperce, míg 1963 és 1969 között 7.7 másodpercre.¹¹⁶ A gyorsmontázs térnyerése – párhuzamosan a hosszú beállítások terjedésével – a hatvanas évek derekától szembeötlő. Ebben oroszlánrésze volt Richard Lester rendezőnek, aki még Angliában forgatott, de az Egyesült Államokban is hisztérikus sikert aratott Beatles-filmjeiben kezdte alkalmazni a rövid snittekre épülő

¹¹⁶ Idézi Paul Monaco: *The Sixties: 1960–1969*. p. 87.

plánépítkezést, majd Hollywoodban készített munkáiban (mindenekelőtt a *Petuliában*) tökéletesítette azt. Technikája többek között olyan hollywoodi művekben köszönt vissza, mint *A piszkos tizenkettő* (Robert Aldrich), a *Bonnie és Clyde* (Arthur Penn), a *Vad banda* (Sam Peckinpah) és olyan off-hollywoodi darabokban, mint a *Te már nagy kisfiú vagy* (Francis Ford Coppola), a *Fej* (Bob Rafelson) vagy a *Kábulat* (Richard Rush).¹¹⁷

A két tendencia – az átlagos beállításhossz csökkenése, illetve a hosszabb beállítások lassú terjedése – együttesen jelezte a klasszikus korszakban kanonizálódott vágástechnika megváltozását: bár látszólag ellentétes irányúak voltak, valójában egy irányba gravitáltak. Erre a kettős irányultságra jó példa a *Diploma előtt*, amelyben egyfelől szubliminális-közeli képek vannak (Mrs. Robinson első csábítási kísérletében egy női kebel képe villan fel többször), másrészt hosszú snittek találhatóak (a mozgójárdán álló Bent mutató beállítás a főcímben másfél perces, és hasonló hosszúságú a csaknem közvetlenül ez után következő, Ben szobájában készült beállítás is).

A *Diploma előtt* a plein-air filmezésben rejlő lehetőségeket is megmutatta: egyes jeleneteit – például amelyik a Ben és Elaine sztriptíz bárban tett látogatása után áll – extrém gyújtótávolságú, 500 mm-es teleobjektívvel vettek a forgalmas utcán, beavatott statisztéria nélkül. A plein-air hollywoodi népszerűsödése egyszerre magyarázható a negyvenes–ötvenes évek európai filmjének – a neorealizmusnak, a poszt-neorealizmusnak, a francia és a brit újhullámnak vagy a Swinging London-filmeknek – a hatásával, illetve a New York-i iskola inspirációjával, és nagy szerepe volt elterjedésében egy technikai újítás, a nagy fényerejű objektívek (*fast lenses*) megjelenésének. Nestor Almendros, a kiváló operatőr egyenesen a festészetet a XIX. század végén forradalmasító eszköz (a tubusos olajfesték) jelentőségéhez hasonlította a nagy fényerejű objektívek fontosságát.¹¹⁸

Hangsúlyozni kell, hogy a hollywoodi film objektívizálódása nem egyfajta dokumentarista ábrázolásmód térnyerését, inkább az illúziórealizmus erősítését jelentette új eszközök felhasználásával (ez éppen a háttérvetítés lassú eltűnésében ragadható meg szemléletesen). A

¹¹⁷ A gyorsmontázs terjedése a televíziós esztétikával is összefügg. Míg a mozizás sötétben és a nézőt mozdulatlan pozícióba kényszerítve folyik, addig a tévzés gyakran világosabb helyiségben és a néző mozgását kevésbé korlátozva zajlik, ezért erőteljesebb képi hatások szükségesek a lebilincseléséhez, illetve annak megelőzéséhez, hogy csatornát váltson vagy kimenjen a szobából. A filmnek tehát folyamatos mozgásban kell lennie, amit a vágás dinamizálása, a szereplők mozgása és a kamera mozgása biztosít. Mivel a mozivászonnál kisebb tévéképernyő több közelit követel, és ezek befogadásához kevesebb idő szükséges, mint a szekondok vagy totálók feldolgozásához, szükségszerűen rövidül az egyes snittek hossza, azaz nő a snittátlag. A kortárs film kapcsán annyit emlegetett klipesztétika elterjedésének háttérében többek között ez a motívum áll. Pauline Kael már a hatvanas évek végén felfigyelt erre. 1969-ben a következőket írta Coppola *Finian's Rainbow*-járól: „A *Finian's Rainbow* – a jobban sikerült nagyobb produkciók egyike – »vizualitása« a tévéreklámokra emlékeztet, ami a statikus anyag elrejtésére szolgál, és fő célja, hogy ne unatkozzon a néző, azaz visszatartsa őt attól, hogy félbehagyja a műsort. A mai rendezők a karrierjüket reklámok készítésével kezdik – ez, ha belegondolunk, az amerikai film jövőjét vetíti előre.” Pauline Kael: *Trash, Art, and the Movies*. In: Uő.: *For Keeps*. New York: Dutton. 1994. pp. 205–206. [Saját fordítás – P.Zs.]

¹¹⁸ David A. Cook: *Lost Illusions*. p. 356.

hatvanas évek első felének objektivizálódó hollywoodi filmjéből még hiányzott az a közvetlenség, amely a szinkronidejű európai fiatal film – vagy éppen az amerikai Direct Cinema – védjegye volt, viszont a szakítási vágy a sztenderdekkel mind nyomatékosabb lett, és az évtized végére az újhullámok vonzása is egyértelműbbé vált.

A szabadtéri filmezés lehetőségeire hívták fel a figyelmet olyan, nagy visszhangot keltő független filmek, mint John Cassavetes *New York árnyai* vagy Sidney Lumet *A zálogos* című munkája. A szabadtéri filmezés népszerűsödését, továbbá a stúdiófilmezésben honos világítástechnikát felülíró módszerek terjedését olyan filmek fémjelezték Hollywoodban, mint a *Megbilincseltek* (1958; kép: Sam Leavitt), *A svindler* (1961; kép: Eugen Schüfftan [Eugen Shuftan]), a *Hud* (1963; kép: James Wong Howe), a *Diploma előtt* (1967; kép: Robert Surtees), vagy a Conrad Hall által fotografált *Bilincs és mosoly* és *Hidegvérrel* (mindkettő 1967). A *Hidegvérrel* külön kitűnik realizmusával: az alkotók mindenben igyekeztek hűek lenni Capote tényregényének szellemiségéhez, ezért kizárólag natúr helyszíneken – az 1959-es többszörös gyilkosság kansasi helyszínein – forgattak. Ugyanakkor Conrad Hall nem dokumentarista technikákat használt a képek megalkotásához, hanem hollywoodi és antihollywoodi technikákat kevert. A szélesvásznú filmeknél szokásos torzító objektívekkel, anamorf lencsékkel dolgozott – így mutatta be a közép-amerikai miliő sivárságát –, más vonatkozásban viszont közelített a dokumentarizmushoz (takarékoskodott a mesterséges világítással, és, ahol lehetett, egy fényforrást használt). A *Hidegvérrel* megnövelt realizmusa ellenére sem dokumentarista film, ugyanis olyan stílusban készült – fogalmazott Hall –, amely „túl van a dokumentarizmuson”¹¹⁹. A bravúros siratás-jelenet mutatja ezt legjobban.

A jelenetben a többszörös gyilkos, John Perry a kivégzése előtt az apjához fűződő ellentmondásos érzelmeiről beszél a cellájában a papnak. Perry közvetlenül az ablaknál áll, és semmi érzelm nem tükröződik az arcán, egészen addig, míg az ablaküvegen lefolyó eső árnyéka meg nem jelenik rajta. Ez a jelenet azt jelzi, hogy az alkotók érdeklődése nem merült ki az objektív realista műveleti sémák alkalmazásában. A Perry arcán árnyékot vető eső – objektivizált – képei értelmezhetőek szubjektív valószerűségként (a kép a figura lelkének legmélyebb rétegeibe temetett érzelmeket mutatja be: a férfi nagy fájdalmakat él át, még ha ezt nem is mutatja ki) vagy szerzői kommentárként (a kamera, a narráció elsiratja Perryt).

3.2.4. Objektivizálódás versus metaforikusság

A *Hidegvérrel* rámutat arra, hogy jóllehet a film reprodukív karaktere iránti érdeklődés megnőtt a Hollywoodi Reneszánszban, az amerikai filmben hagyományosan erős jelképteremtési kedv ezzel párhuzamosan nem enyészett el. Ellenkezőleg: a megújuló

¹¹⁹ Idézi Paul Monaco: *The Sixties: 1960–1969*. p. 78.

hollywoodi film egyik jellegzetessége éppen abból fakadt, hogy az alkotók igyekeztek összebékíteni egymással az újfajta realizmusigényt egyfajta megnövekedett metaforateremtési vágygal. „Az új amerikai filmek egyik problémája a rendezők abbéli bizonytalanságából ered, hogy miként objektiválják a történetbe, vagy artikulálják a narrációban a közönyösséget, a forradalomutániság fásultságát, amelyet – okkal vagy ok nélkül – a nézők meghatározó érzületének vélnek – írta Thomas Elsaesser a hetvenes évtized közepén. – Ez a trend – amennyiben nem a szervezethez és a célok hiányának a látványos hangsúlyozásában jelentkezik (lásd a road movie műfaját) –, magukban a linearitást nélkülöző történetekben észlelhető, továbbá azokban a szituációkban, amelyeket egyfajta negativitás, önpusztító dinamika éltet. Ebben az értelemben az amerikai mozi változatlanul a helyszínek és a díszletek realizmusa által megszervezettként értelmezi magát, amely díszletek egyúttal metaforikus tartalmúak. A helyszínek dokumentarista textúrája és az egzisztenciális allegória közötti alkuvágy talán soha nem volt ennyire erős Hollywoodban, és egy film nem egyszerűen elősködik az 1950-es évek televíziós műfajain, hanem (akárcsak a legkiválóbb amerikai regények) képes egy olyan központi képet mutatni, amely erőteljesen, ikonikusan visszhangozza Amerika jelenkori állapotát. Az újabb filmek emlékezetes helyszínei emblematikus tartalmúak: ilyen a nyitott börtön a *Sugarlandi hajtvadászatban* vagy a *Hajrá, Fegyencváros!*-ban; az óceánparton lévő táncterem *A lovakat lelövik, ugye?* című filmben; vagy a mozi épülete *Az utolsó mozielőadásban*. Amit a hősök hoznak az efféle filmekbe, az a jelentéktelen tett, az értelmetlenség és a használhatatlanság csaknem fizikai érzete: beállítottságuk nem csupán pszichológiaiag értelmezhető, hiszen mindez az amerikai értékekkel (tettvágy, elképzelés, hajtóerő) kapcsolatos végzetes szkepszisről beszél. Ezek az értékek visszaigazolatlanok [ezekben a filmekben], így végső soron a klasszikus amerikai akcióműfajok szerkezetének megerősítést eredményezik.”¹²⁰ Az utolsó mondat váteszinek bizonyult, hiszen éppen 1975-től – ekkor jelent meg Elsaesser cikke – lett egyértelművé, hogy a hollywoodi műfajok lassan kivetik magukból ezeket a hősöket, azaz a Hollywoodi Reneszánsz szkepszise hosszú távon nem a klasszikus hollywoodi értékek felbomlását, ellenkezőleg: a megerősítését eredményezte.

3.2.5. Kitekintés: a fantasztikus fordulat, és a hollywoodi realizmus alkonya

A Hollywoodi Reneszánszban felerősödő realizmusigény a hetvenes évek derekától kezdte felélni tartalékait. Az egyik legutolsó, a hetvenes évek realizmusát még elevenen őrző film Scorsese 1980-ban kelt *Dühöngő bikája*, az egy évre rá bemutatott *Az elveszett frigyláda fosztogatói* pedig végérvényesen új korszakot jelez.

¹²⁰ Thomas Elsaesser: *The Pathos of Failure*. p. 282. [Saját fordítás – P.Zs.]

Az ördögűző, a *Star Wars* és a *Harmadik típusú találkozások* sikere nyomán már a hetvenes évek derekától megszorodtak a fantasztikum világában, illetve azzal rokon miliőben játszódó filmek Hollywoodban. A változások jól nyomon követhetőek a fenegyerekek és az utánuk jövő nemzedék életművén. Spielberg a *Sugarlandi hajtóvadászat* után készítette el a *Harmadik típusú találkozások* és *Az elveszett frigyláda fosztogatóit*, Lucas az *Amerikai graffiti* után forgatta a *Star Wars*-ot, Milius a *Dillinger* és a *Nagyszerda* után a *Conan, a barbárt*. Még az olyan, sokáig mindenféle fantasztikumtól, illetve irreálisztikusabb közelítésmódtól tartózkodó alkotókat is megbűvölt az új irányvonal, mint Altman (*Kvintett*, *Popeye*), Coppola (*Előre a múltba*) vagy Scorsese (az 1983-as *A komédia királya* és az 1984-es *Lidérces órák* abszurdjainak hangütése messzire áll a *Dühöngő bikától*). A fantasztikum vonzása a fenegyerekek után indult nemzedékeket is elérte, Walter Hillt (akinek életművében a realisztikusabb *48 óra* után következett a futurisztikus *A tűz utcái*), Michael Mannt (nálá *Az erőszak utcáit* követte *Az erőd*), Kathryn Bigelow-t (aki a *Kék acél* után forgatta a *Strange Days – A halál napja* című filmet), vagy David Lynch-et. Utóbbi elkanyarodása a sci-fi felé csaknem végzetesnek bizonyult, kosztümös realista drámája, *Az elefántember* után forgatta a monumentális *Dűnét*, ami hajsza híján kettétörte a pályáját.

A fantasztikus műfajok térnyerése azért is érdekes, mert ezek vagy alig voltak ismertek a klasszikus Hollywoodban (ilyen volt a fantasy), vagy mostohagyermeknek számítottak, és csak a kisebb stúdiók foglalkoztak velük (sci-fit és horrort inkább a harmincas évek hollywoodi hierarchiájában alul lévő Universal gyártott). Ellenben Új-Hollywood sikerfilmjei között sci-fi (*Harmadik típusú találkozások*; *A nyolcadik utas: a halál*; *Szárnyas fejvadász*; *A mélység titka*), fantasy (*Star Wars*; *Conan, a barbár*) és horror (*Az ördögűző*, *Cápa*; *Carrie*; *Ómen*) egyaránt akadt. A fantasztikus műfajok megizmosodása mellett és azzal párhuzamosan egy másik fontos jelenség az irreálisztikus motívumokat tartalmazó, jobb híján akciófilmnek nevezett mozgókép-alakzat elterjedése. Az akciófilm nem műfaj – a szó klasszikus értelmében semmiképpen, hiszen leggyakrabban a hagyományos műfajokhoz (thriller, krimi, vígjáték, horror) kapcsolódik, azokat kapcsolja nagyobb fordulatszámra –, inkább kortűnet, a felgyorsult életmód, a posztindusztriális világ tükre és terméke.

Az elveszett frigyláda fosztogatói azért is paradigmatis, mert nyomon követhető benne, hogy a fantasztikum miként mossa át fokozatosan a hollywoodi filmet. A történet előrehaladásával a film egyre valóságosabb lesz: a játékidő első felében bemutatott kalandok bármennyire is hihetetlenek, mégiscsak földközeliak – az alkotók legalább a realizmus illúziójának a megteremtését szem előtt tartották –, ellenben a fináléban teljességgel irracionális eseményeket látni: Isten bosszújának bemutatásával a film az elképzelhető határáig vitt transzjelenetekbe fut bele. *Az elveszett frigyláda fosztogatói* a hollywoodi film

fantasztikumának megnövekedését jelzi, nem véletlen, hogy a folytatásokban Spielberg már a legkevésbé sem törekedett arra, hogy realizistikussá tegye a jeleneteket.¹²¹

3.3. A hollywoodi filmek szűzségének új típusú realizmusa

A második világháború utáni Európában a neorealista alkotók nem csupán a plein-airrel, az improvizációnak teret engedő rendezéssel, az amatőr színészek szerepeltetésével és konkrét társadalmi problémák bemutatásával igyekeztek közelíteni a filmet az általuk hitelesebbként felfogott valósághoz, hanem olyan szűzsészerkesztési stratégiákkal is, amelyek szemben álltak a klasszikus elbeszélésmód célelvűségével és sűrítettségével. A neorealista esztétika szellemében az alkotók a fabula-információk közlésének technikáját is realistává kívánták formálni, és ennek érdekében mindenekelőtt a teleologikus elbeszéléssel szakítottak. A filmekbe a szűzsé előrehaladását késleltető megoldásokat, illetve a jelenetek között hagyományosan erős ok-okozatiságot fellazító technikákat építettek be. A neorealisták az életet kívánták megmutatni a maga hétköznapiságával és a hétköznapiok történeteinek befejezetlenségével, elvarratlanságával együtt.¹²²

André Bazin az elsők között mutatott rá a narrációs hézagok, az epizodikusság, a drámaiatlanság, a véletlenszerűség, valamint a trivialitás jelentőségére az olasz neorealista filmekben, és ezeket a filmi realizmus kulcselemeiként jelölte meg. A *Paisà*ban – írja – „a realista esztétika a történettel kapcsolatos sajátos felfogás következtében a valóságtömbök között kerül a filmbe”¹²³, „a *Vihar előtt* és *Az ég a mocsár felett* »cselekmény« nélküli filmek, (némileg epikus, regényszerű) lefolyásukból teljesen hiányzik a drámai feszültség”¹²⁴, a *Biciklitolvajok* „a tiszta véletlen síkján zajlik”¹²⁵. A *Vihar előtt* „plánjaiban egyszerre több cselekmény is végbemegy [...] Cigaretta sodor egy halász? Semmi sem marad ki, az egész műveletet végignézzük.”¹²⁶

Az elliptikus és epizodikus, valamint triviális, drámaiatlan és véletlenszerű eseményekkel tűzdelt szűzsé gyakran nyitva maradt: a nyitott befejezés – az alkotók hite szerint – szintén a történetek valószerűségének fokozását szolgálta, és idővel a művészfilmek egyik állandó fogása lett. Erre is figyelte Bazin, amikor a *Fiúk a rács mögött* kapcsán a következőket írta:

¹²¹ cf.: Király Jenő: *Frivol műzsa. A tömegfilm sajátos alkotásmódja és a tömegkultúra esztétikája*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993. pp. 772–783.

¹²² „Szükséges, hogy a nullára csökkenjen az élet és a film közötti rés” – írta Cesare Zavattini. Idézi Francesco Casetti: *Filmméletek 1945–1990* (ford.: Dobolán Katalin). Budapest: Osiris, 1998. p. 31.

¹²³ André Bazin: *A neorealizmus esztétikája* (ford.: Hollós Adrienne). In: Uő.: *Mi a film?* Budapest: Osiris, 1995. p. 398.

¹²⁴ ibid. p. 417.

¹²⁵ ibid.

¹²⁶ ibid. p. 401.

„a *Fiúk a rács mögött* forgatókönyve látszólag nincs alárendelve valamilyen szigorú dramatikai szükségszerűségnek, s a film egy olyan jelenettel ér véget, amely ugyanúgy lehetett volna nem az utolsó jelenet.”¹²⁷ A nyitott befejezés mellett részben a neorealizmus ihlette az igazán a posztmodernben népszerűvé váló hangnembváltásokat és a kevert hangnem esztétikáját is – ezek, kezdetben, szintén a filmek realizmusának növelését célozták.

Az ötvenes–hatvanas évek modern filmje a neorealista szűzszerkesztési eljárások mindegyikét átvette, és továbbfejlesztette. Számos technika a Hollywoodi Reneszánszba is átöröklődött, megtörtént – John Cassavetes szavaival – a tér, a történet, a cselekmény és az akció lebontása.¹²⁸

Mindazonáltal a Hollywoodi Reneszánszban az objektív realista sémák alkalmazása nem minden esetben a szűzsé valószerűségének (vélt) növelését, illetve egy új típusú realizmuskoncepció érvényesítését célozta. A szűzsé lelassítása, a teleologikus építkezés meggyengítése, továbbá a hangnembváltások és a kevert hangnem alkalmazása egyes rendezőknél – Altmannál, Penn-nél, Polanskinál – gyakran műfaji kommentárként is értelmezhető volt. E tekintetben az objektív realista sémák alkalmazásának egy csaknem újszerű és eredeti – csupán francia újhullámos előképekkel rendelkező – módjára került sor a korszak amerikai filmjében. Egy olyan lehetőség kiaknázására, amellyel az európai művészfilmben nem vagy csak nagyon ritkán éltek. Ez az egyik döntő érv mellett, hogy a Hollywoodi Reneszánszban nem az európai eredmények kritikátlan adaptálására, hanem ezeknek az eredményeknek a helyi – hagyományosan a műfajiságtól erősen meghatározott – viszonyok közötti újragondolására került sor.

3.4. A véletlen illúziója

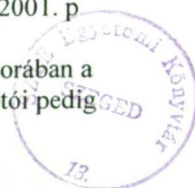
Az új típusú hollywoodi film új típusú realizmusának egyik legjellegzetesebb vonása a véletlenek szerepének felértékelődése, illetve a véletlennek a klasszikus normákhoz képest eltérő – és a modern művészfilmes felfogással rokon – értelmezése.

Az aleatorikus elv több szinten érvényesülhet a játékfilmben. A mindennapok esetlegessége beépíthető a filmbe egyrészt bizonyos *szűzszerkesztési megoldások* preferálása nyomán, másrészt improvizatívabb – a kiszámítottságot, az előre tervezettséget részben kerülő – *forgatási technikák* segítségével.¹²⁹ Az első esetben – csak látszólag paradox módon – a

¹²⁷ ibid. p. 386.

¹²⁸ Cassavetest Georges Deleuze idézi: *A mozgás-kép* (ford.: Kovács András Bálint). Budapest: Osiris, 2001. p. 271.)

¹²⁹ A véletlen az előadás során is érvényesülhet, de ezzel itt nem foglalkozom részletesen. A mozi hőskorában a filmet nagyarázók személyek nem mindig ugyanazt a szöveget mondták el, a szovjet montázsiskola alkotói pedig



véletlen filmbeli érvényesítése erős alkotói kontroll alatt áll, a második esetben kevésbé, részben abból következően, hogy – mint Noël Burch megjegyzi – „a film nyersanyaga valamennyire mindig kontrollálhatatlan”¹³⁰.

A véletlen illúziójának megteremtését célzó szűzsészerkesztési megoldások két nagyobb csoportra oszthatóak; a véletlen ebben a megközelítésben – és Kristin Thompson nézeteivel összhangban¹³¹ – az események közötti kétféle viszonyt jelöl: (1) a szűzsébe közbeszúrt, annak előrehaladását nem feltétlenül szolgáló, inkább a részletek valószínűségének a megteremtését segítő, esetleg szimbolikus jelentéssel felruházott, *triviális jeleneteket* és epizódokat, járulékos momentumokat és (2) a *véletlen egybeeséseket*, amelyek a szűzséépítést támogatják ugyan (sőt nagy szerepet játszanak a szűzsé fő vonalainak az összekapcsolásában), de szerkezetileg kevésbé motiváltak, azaz gyengítik a klasszikus filmben hagyományosan erős ok-okozati egység érzetét.

A következőkben először e két véletlenértelmezés érvényesülését vizsgálom meg a Hollywoodi Reneszánsz filmjeiben; a harmadik alfejezetében pedig azt kutatom, hogy van-e példa a korszakban arra, amikor a véletlen, a mindennapok esetlegessége nem szűzséépítési megoldások, hanem bizonyos forgatási technikák révén (esetleg ezen technikák imitálása útján) kódolódik be a filmbe.

3.4.1. Renoir macskája, avagy triviális szituációk és mellékszálak a szűzsében

Jóllehet a szűzsé realizmusának növelése (vagy újraértelmezése) a neorealizmusban lett tendencia, korábban mások is kísérleteztek ezzel. A Bazin által „valóság hívkövek” nevezett rendezők közül mindenekelőtt Jean Renoir. Renoir a plánpépítkezéssel (lásd *A vízből kimentett Boudu*, a *Lange úr vétké* vagy *A játékszabály* hosszú beállításait és többteresei kompozícióit), a stúdiódíszletek kerülésével (*Toni*; *Mezei kirándulás*), amatőrök szerepeltetésével (*Toni*; *Lange úr vétké*) és számos szűzsészerkesztési technikával igyekezett növelni filmjei vélt realizmusát.

Renoir egyik legnagyobb hatású leleménye a szűzsészerkesztést érintette. A rendező, ha óvatosan is, de már a harmincas években a szerkezet fellazításával kísérletezett: vagy epizodikussá formálta azt vagy eltérítette a szűzsét a fővonalától. Előbbire példa *A*

gyakran megpróbálták bevonni a közönséget az előadásba agresszív meglepetések (attrakciók) alkalmazása útján. A véletlennek az előadásba emelésére tettek kísérletet a hatvanas évek amerikai expanded cinemájában is. Nem csupán az avantgárdban, hanem a kereskedelmi filmkészítésben is találunk példát a véletlen előadásba építésére. Az ötvenes évek B-filmes horroristája, az amerikai William Castle például rendre olyan helyzeteket teremtett a vetítések alatt, amelyek előre nem kiszámítható nézői reakciókat hívtak elő: a *Ház a Kísértet-hegyen* (1959) bemutatásakor csontvázak lebegtek a közönség felett, *A csípés* (1959) című film előadására készülve pedig behuzalozta a székeket a direktor, és azok a terem fényeinek kialudtakor vibrálni kezdtek.

¹³⁰ Noël Burch: *A véletlen és funkciói* (ford.: Mester Tibor). In: Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Palatinus, 2004. p. 241. Burch írása a *Theory of Film Practice* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981) című könyvének egyik fejezete.

¹³¹ cf.: Kristin Thompson: *Realism in Cinema: Bicycle Thieves*. In: Kristin Thompson: *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1988. pp. 197–217.

játékszabály, utóbbira pedig a *Lange úr vétkének* azok a hosszabb beállításai, amelyben a kamera elhagyja a színészeket, lassan körbepásztázza a helyszínt, majd visszacsatlakozik a szereplőkhöz. A kószáló kamera később a modernizmusban nagyon népszerű lett.

Renoir egyéb filmjeiben más módon tért el a szűzsé főirányától. *A vízből kimentett Boudou*-be például egy olyan képsort illesztett, amely nem kapcsolódik a cselekményhez: egy háztetőn bókászó macskát követett a kamerájával fél percig, felrúgva ezzel a klasszikus narráció alapvető szabályait. A hagyományos szűzsészervezési eljárásokkal szemben a jelenet motiválatlan, a filmben sem ezelőtt nem jutott, sem ezután nem jut szerep a macskának.¹³² Ez a képsor sok szempontból a „hétköznapi dramaturgiájának” elvi alapján álló neorealista esztétika megelőlegezése.

Annak a neorealista esztétikának, amely a maga teljességében – többek között – az iskola végnapjaiban készült *A sorompók lezárulnak* című filmben mutatkozott meg. Vittorio De Sica filmjének számtalanszor idézett – sokak által filmtörténeti jelentőségűnek mondott – jelenetében az egyik, a szűzsé fősodrából hamar kikerülő, mellékszereplőt (a megesett cseléd lányt) látjuk meglehetősen hétköznapi szituációban. A kis Maria kávéfőző, mégpedig öt teljes percen át; a „hétköznapi dramaturgiájának” esszenciája ez az epizód, és talán Renoir előtti tiszteltetésként fogható fel, hogy a jelenetet felvezető snitten egy macskát látunk az üvegtetőn sétálni.

A szűzsé fellazításának neorealista programja a modern film közvetítésével érkezett el a Hollywoodi Reneszánszba. A program legelkötelezettebb híve Robert Altman volt, aki már a hollywoodi áttörését eredményező *M.A.S.H.* előtt kísérletezett a történet előrehaladását nem segítő, ezért motiválatlannak tetsző mellékszálak felvetésével. *Az a hideg nap a parkban* című filmjének egyik jelenetében a hősnő nőgyógyászhoz megy, ahol három vadidegen – se korábban, se később semmiféle szerephez nem jutó – nő beszélget a váróban, egy másik alkalommal pedig – a prostituáltat kiközvetítő lebujszó jelenetben – két örömlány beszélgetésének a töredékeit halljuk. Jóllehet ezek az epizódok elsősorban nem a történetépítést szolgálják, a film új típusú realizmusának megteremtése mellett némi narratív szerephez is jutnak. A hősnő lelki amortizálódását nyomatékosítják, ezért – csakúgy, mint a neorealista filmekben, és Altman későbbi munkáiban is – nem teljesen motiválatlanok.

A mellékszálak tehát a legtöbb esetben bírnak narratív szereppel, még ha ez nem is nyilvánvaló minden esetben. A *M.A.S.H.*-ben, ebben a háborús cselekményektől mentes háborús filmben például a sereg csődörjének impotenciáját taglaló jelenet a hollywoodi mozihősök egyik gyakran – igaz, a hetvenes évekig inkább csak közvetetten – hangsúlyozott

¹³² Ellentétben Bodou kutyájával, amit a film elején közel egy percig vesz Renoir. A kutya ugyan nem tér vissza a történetbe, de a cselekmény elindításában nagy szerepe van: Bodou társalan marad az állat eltűnése után, és ez teszi motiválttá öngyilkossági kísérletét.

tulajdonságát, a szilárd nemi potenciált karikírozza, míg a *McCabe és Mrs. Miller*ben – mint láttuk (2.2.2.*) – a társadalomkritikát szolgálja az ügyvédet felléptető kitérő. Igazán különleges a *Hosszú búcsú* nyitánya, arra ugyanis még Altmannál sincs túl sok példa, hogy egy film ne csupán felvessen mellékszálakat, hanem ezzel induljon (természetesen a kizárólag mellékszálakból szőtt tablófilmek – *Nashville*; *Esküvő*; *Rövidre vágva* – kivételével). A *Hosszú búcsú* viszont így kezdődik, a tizenkét perces nyitójelenet a protagonista, Marlowe hétköznapijaiba avatja be a nézőt. Nincs ennél triviálisabb szituáció: éhes macskája hajnal háromkor felébreszti Marlowe-t, aki – mivel a hűtőből kifogyott a macskaeledel – összeszedi magát, és lecsoszog a közeli éjjel-nappaliba. Altman ráérősen rögzíti a macskakonzerv megvásárlásának folyamatát, majd arra is időt szán, hogy megmutassa, miként vall kudarcot Marlowe a macskája előtt, amikor annak kedvenc ételmárkája helyett egy másikkal próbálja megvezetni.¹³³ Talán túlzás ebben az epizódban Renoir és De Sica – illetve *A vízből kimentett Boudu* és *A sorompók lezárulnak* – közvetlen hatását felfedezni, koincidenciának (összefüggésgyanús véletlennek) azonban bizvást vélhetjük a jelenetet, annál inkább, mert Altman a francia és az olasz rendező nagy tisztelője volt. Renoirért egyenesen rajongott, nem csupán az objektív realizmushoz fűződő viszonya bizonyítja ezt, hanem az is, hogy pályáján az egyetlen hommage-t neki szentelte: a *Gosford Park* (2001) *A játékszabály* újragondolása.¹³⁴

A *Hosszú búcsú* nyitójelenete értelmezhető objektív realista sémaként (megtudjuk, hogy milyenek a főhős mindennapjai), de értelmezhető műfaji kommentárként is. Az amerikai mozi egyik ikonjának, a magánnyomozó figurájának a megjelenítése fokozottan ironikus: az az erősen élet- és földközeli szituáció, amelybe Marlowe belehelyeződik, önmagában alaposan megtépázza a magádetektív évtizedek alatt felépült imágóját, és ezt a hatást mélyíti el a macskája előtti (!) lelepleződése. Marlowe egyszerre hétköznapi és kisszerű figura, afféle zöldfülű konspirátor, aki még egy háziállatot sem képes – úgymond – bevetni.

Mindazonáltal, mint a hollywoodi filmekbe beleszótt mellékszálak általában, ez a jelenet is bír némi narratív funkcióval, amennyiben – rejtetten – a film központi konfliktusát exponálja a protagonista és az antagonista közötti viszony jelzésével. Altman a Marlowe és macskája konfliktusát mutató képsorokat a Marlowe lakása felé száguldó Terry Lennox képeivel

¹³³ Marlowe bezárkózik a konyhába, és előhalássza a szemetesből a macska által favorizált márká üres dobozát, beletölti a frissen vásárolt konzerv tartalmát, majd – immár a macska jelenlétében – ebből tölti ki az állat tányérjára az ételt. Hiába trükközik: a macskája finnyásan elfordul a tányértól.

¹³⁴ Altman *A játékszabály* motívumaira húzta fel a filmet. A történet a harmincas évek elején egy vidéki kastélyban játszódik, Angliában. Gosford Parkban összegyűlik néhány arisztokrata és a társadalom elitjéhez tartozó figura – bárónő, filmsztár, háborús hős, producer stb. –, hogy a házigazdák által szervezett vadászattal mulassa idejét. De nem csupán az elegáns szalonokban, hanem a cselédkonyhában is zajlik az élet. Altman – Renoirhoz hasonlóan – a film valamennyi bonyodalmát és karakterét megkettőzi, a meglehetősen vegyes társaságot feszítő konfliktusokat egyszerre mutatja be fent és lent, az elit és a szolgák körében.

keresztbe vágva mutatja: Lennox a nyomozó barátja, aki – mint a film végén kiderül – Marlowe-t használja fel a felesége meggyilkolása miatti felelősségre vonás előli meneküléshez. Az expozícióban a pepecselő, macskája előtt felsülő Marlowe, illetőleg a száguldó Lennox párhuzamba állított képei a teszetosza protagonista és a célorientált antagonistá ellentétét emelik ki.

A *Hosszú búcsú* nyitánya jól illusztrálja Altman ellenérzéseit a klasszikus elbeszélésmód sűrítettségével és teleologikusságával kapcsolatban. Nem véletlen, hogy a triviális események és mellékszálak történetbe illesztésével állhatatosan kísérletező rendező idővel eljutott egy különleges, és hamar a nevével összekapcsolt filmszerkezet kimunkálásához, amely jószerivel csak mellékszálakból állt. Az egyetemes és az amerikai filmtörténetben egyaránt csupán szórványos és távoli előzményekkel (Edmund Goulding: *Grand Hotel*; Renoir: *A játékszabály*) bíró tablófilmekben a cselekményszálak ritkán indáznak egymásba, illetve ha mégis, gyakran hamar elszakadnak. *A játékszabály* hatása tehát ebben az értelemben is eklatáns az Altman-életműben, jóllehet az altmani módszer az elődökéhez képest radikálisabb. Az Altman-filmekben *több* szereplő áll *lazább* kapcsolatban egymással, mint az előképekként szóba jöhető filmekben. A *Nashville* például – mint már a főcím is büszkén hirdeti – huszonnégy főszereplőt mozgat, és ezek csak a legrikábban és legtöbbször véletlenszerűen kerülnek kapcsolatba; mint a film elejének reptéri képsorában, ahol a szélteben és mélységében aprólékosan tagolt szélesvásznú tűnnek fel, vagy az autópályán játszódó karambol-szcénában, amelyben a klasszikus hollywoodi narrációt egyszerre megidézve és karikírozva szó szerint összefutnak egymással.

A későbbi tablófilmekben (*Rövidre vágva*; *Prêt-à-Porter – Divatdiktátorok*) a szereplők és cselekménymozzaikok már nem szegregálódnak ennyire. A *Rövidre vágva* az amerikai fehér középosztály gyanakvással, megcsalással, kisebb-nagyobb tragédiákkal teli életéről vázol képet, az egyik leghitelesebbet a kortárs filmben: a zárlat inkább csak fenyegető, mintsem ténylegesen pusztító földrengés-szcénája allegorikusan beszél ennek a világnak a válságáról. A tablófilmi forma – mert lényege a töredezettség, a mozaikszerűség – messzemenően alkalmas a kapcsolatok kiürültségének a bemutatására, ugyanakkor a jelenetek fragmentáltsága nem annyira nyomatékos, mint a *Nashville*-ben. Eltérő szintű átpolitizáltságukon túl ez a másik jelentős különbség a két film között. A *Rövidre vágva* sűrűbb szövésű, az epizódok masszívabban zárulnak egymásra. A főszereplők közül többször és többen keverednek kapcsolatba egymással, mint a korábbi tablófilmekben (a kilenc család közül mindegyik legalább három másikkal lép *verbális* interakcióba, a nonverbális kapcsolatok száma ennél is nagyobb), emellett Altman az egyes jeleneteket gyakran erős motívumkapcsokkal fűzi egymáshoz. (Gyakran egy jelenet utolsó motívuma a következő

jelenet elején visszatér. Néhány példa: az elgázolt Finnigan-fiú asztalán álló pohár tej közelije a következő – Piggotéknál [Lily Tomlin és Tom Waits] – játszódó jelenet elején ismétlődik meg a tévében; valamivel később Honey Busht [Lily Taylor] látjuk a szomszédjai által rábízott lakásban, az akvárium vizén át fényképezve, majd élesvágás után a horgászó trió totálja következik; a Wymanéknál [Julianne Moore és Matthew Modine] rendezett szűkkörű bulin felgyullad a grillsütő, a füst képeit Zoe [Anne Archer] gázmérgezéses öngyilkosságának képei követik; rögtön ezután a halott Zoe-t rejtő garázsba dörömbölve igyekszik bejutni az anyja, erre a következő szekvencia elején Finniganék kopogása rímel a cukrásznál.) A jelenetek közötti kapcsolatok erősítésével Altman azt a hatást érte el, hogy a bemutatott mikrovilág teljesnek, kereknek tetszik, egyúttal azt sugallta, hogy a látszólag különböző sorsok azonos irányba gravitálnak.

Altman a mellékszálak szűzsébe szervesítésének programjához a hatvanas évektől kezdve fejlesztette ki, majd fokozatosan tökéletesítette nevezetes zörejdramaturgiáját (lásd: 2.2.3.*). A zörejdramaturgia széttördeli a szűzsét, hiszen az egyes mellékalakok megszólalása automatikusan mellékszálak sorát szövi a cselekménybe. Ezek a szálak kapcsolódhatnak közvetetten a cselekmény fősodrához (mint a két prostituált beszélgetése az *Az a hideg nap a parkban* című filmben), de kapcsolódhatnak közvetlenül is hozzá (a *McCabe és Mrs. Miller* expozíciójában a kocsmában McCabe állítólagos hőstetteiről beszélgetnek a vendégek). Egyes filmekben jószerivel nincs kapcsolat a szűzsé főiránya és a háttérbeszélgetésekben artikulálódó témák között, sőt a tablófilmekben a szerteágazó beszédtrövedékek gyakran lehetetlenné teszik még a szűzsé főirányának a kijelölését is.

A triviális események szűzsébe építése nem kizárólag Altman filmjeire jellemző a korszakban. Olyan más, az európai művészfilmtől megihletett alkotóknál találkozni vele, mint Sam Peckinpah (*Vad banda; Cable Hogue balladája*), Peter Fonda (*A bér munkás*), Arthur Penn (*Éjszakai lépések*), Monte Hellman (*Kétsávós országút*). A *Vad bandában* a falubeli fiesta hossza a játékidő közel tizedét teszi ki, és az epizód legfontosabb funkciója a részletek valószerűségének felvillantásával az egész szűzsé hitelesítése (amely szűzsé ugyanakkor valószerűtlennek tetsző – erősen stilizált – akciójelenetek sorát tartalmazza). Más a funkciója a *Cable Hogue balladája*ban a triviális eseményeknek. Csaknem a teljes film ilyen jelenetekből épül fel, és még a protagonista halála is drámaiatlannak hat – ezek az epizódok egyfajta rezignációt közvetítenek a vadnyugati filmek komoly presztízsvesztésének időszakában.

Némileg hasonló Peter Fonda közelítésmódja *A bér munkás*ban. Itt a szűzsé középső harmadát uraló triviális események a film érzelmi töltetének a megteremtését segítik, ezért is jut kiemelt szerep az artisztikus, esztétizáló kompozícióknak. Ezek a kompozíciók erős

szimbolikus jelentést hordoznak, a már tárgyalt (2.1.1.*), a triviális jelenetépítés megszakítását jelző, és szerzői kommentárként is értelmezhető tájkép jól illusztrálja ezt.

A *bérmunkással* szemben Arthur Penn *Éjszakai lépések* című filmjében nem a történet érzelmi töltését erősítik a triviális jelenetek, hanem a központi hős helyzetét teszik szemléletesebbé. Az *Éjszakai lépések*ben a játékidő harmadára – hozzávetőleg a szüzsé azon pontján, ahol a klasszikus építkezésű filmekben a megoldandó probléma artikulálódik – a nyomozó már végzett megbízatásával. Ezt követően epizodok sora következik, amelyek – kivált Antonioni filmjeinek mintájára – inkább a hős helyzetének pszichológiailag motiválttá tételét, mintsem az amúgy is megfeneklő szüzsé építését szolgálják.¹³⁵ Jellemzően ebben a szakaszban hangzik el a cím értelmezését lehetővé tevő, és a film központi problémáit egybesűrítő anekdota is (lásd: 5.3.1.*).

Ellentétben a *Vad bandával*, a *Cable Hogue balladájával*, a *bérmunkással* vagy az *Éjszakai lépésekkel*, amelyekben a triviális szituációk mellett többé-kevésbé találni drámai csúcspontokat és nagyjeleneteket is, Monte Hellman a *Kétsávós országút*ban akkurátusan kerüli ezeket. Olyan epizódokat sorol egymás mellé, amiket egy klasszikus hollywoodi filmből jobbra kívágnának, ezért a *Kétsávós országút* az Antonioni-féle, a holt időket kiemelt dramaturgiai helyzetbe emelő szüzsészervezés hollywoodi honosítának legihletettebb példája.¹³⁶ Hellman ezt a szerkezetet mindazonáltal nem másolta, hanem valóban honosította, adaptálta. Henrik Gustafsson rámutat, hogy más apparátussal teremtette meg és emelte ki a holt időt, mint Antonioni (például sokkal ritkábban hagyta rajta a környezeten a kameráját, miután a szereplői kikerültek a képkeretből).¹³⁷

További különbség, hogy míg Antonioni gyakran letéríti a szüzsét eredeti pályájáról, Hellmannál egyenes vonalú, egycélú az elbeszélés. A hagyományosan drámaiatlannak minősített jelenetek egymásutániságára építő filmszerkezetet Hellman továbbgondolta: a *Kétsávós országút*ban az üresség, a semmi, az ott-nem-lét élménye egy a felszínen mégis csak célorientáltak megmaradó – sőt: célorientáltak tetsző hősöket szerepeltető – elbeszélés segítségével fogalmazódik meg (lásd még: 3.5.2.*).

¹³⁵ Antonioni mintha csak az *Éjszakai lépésekről* beszélt volna egy 1982-es interjúban: „Szívesen csinálnék [...] bűnügyi filmet, ha hiteles bűnügyi filmet lehetne csinálni, mert minden bűnügyi film, még Hitchcock filmjei is teljesen hiteltelenek. Nagyszerű a szerkezetük, rendkívüli a feszültség, de sehol semmi hitelesség. Az életben vannak szünetek, üresjáratok, tisztátalanság a tartalomban, a megjelenítésben (mint ahogy egy festményen is lehetnek tisztátalanságok), amelyeket tiszteletben kell tartani. Azoknak a filmeknek a ritmusa, amelyekben a képsoroknak egymásba kell kapcsolódnuk, hamis ütemet ad, mert az élet üteme más.” *Michelangelo Antonioni módszere. Beszélgetés Serge Daney-jel és Serge Toubianával* (ford.: Benda Kálmán). In: *Michelangelo Antonioni: Írások, beszélgetések*. Budapest: Osiris, 1999. pp. 432–433.

¹³⁶ cf.: Kovács András Bálint: *Az eltűnés mestere. Antonioni és a modernitás*. Filmvilág, 2007/11. pp. 4–8.

¹³⁷ cf.: Henrik Gustafsson: *Out of Site: Landscape and Cultural Reflexivity in New Hollywood Cinema 1969–1974*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2008. p. 99.

3.4.2. Véletlen egybeesések

„A véletlenül múlt, mint minden... A véletlenben benne van az élet. Az életben túl sok a véletlen” – mondja Ferdinand–Pierrot a *Bolond Pierrot*-ban, abban a filmben, amely az egyik legnagyobb hatást gyakorolta a Hollywoodi Reneszánsz alkotóira. A revizionista műfajfilmek a véletlenszemléletüket tekintve abba a filmtörténeti hagyományba illeszkednek, amely még az olasz neorealizmussal kezdődött, illetve a modern művészfilmmel folytatódott, és amely hagyomány a véletlen egybeeséseket struktúraszervező erővé avatta: az elképzelés szerint a filmek valószerűbbé tehetőek, ha az élet meghatározó momentumaként említhető véletlenszerű események is fokozottan helyet kapnak bennük.

A klasszikus és a modern filmben a véletlen egybeesés funkciója vizsgálható az egyén szemszögéből, illetve az egyén és a társadalom viszonylatában. Kétségtelen, hogy a klasszikus hollywoodi film is élt véletlen egybeesésekkel¹³⁸, azonban a neorealizmusban és a modernizmusban a véletlenek súlya és funkciója is megváltozott. A klasszikus hollywoodi filmben a véletlen egybeesések a szereplők életrevalóságát, állóképességét jelezték (azt mutatták meg, hogy a hősök az előre nem kalkulálható események ellenére is képesek megfelelni a kihívásoknak), ezzel szemben a neorealizmusban, illetve a modernizmusban a figurák esendőségét, gyengeségét húzták alá.¹³⁹

Ha a véletlen egybeesések szerepét egyén és társadalom viszonylatában vizsgáljuk a klasszikus hollywoodi és a modern (illetve a neorealista) filmben, azt találjuk, hogy előbbiben a társadalom ellenállását legyűrő egyén, míg utóbbiban az egyént bedaráló társadalom mutatkozik meg. Kovács András Bálint mindezt a következőképpen fogalmazza meg: „A klasszikus elbeszélések megmutatják, a társadalmi rend hogyan képes befogadni a legextravagánsabb individuumot, míg a modern elbeszélések azt mutatják meg, a társadalmi rend hogyan zúzza szét az Egyén szabadságát.”¹⁴⁰

A Reneszánszban a véletlen egybeesés gyakran nem a klasszikus (hollywoodi) elbeszélésekre jellemző módon, hanem a neorealista, illetve modernista intenciók szerint értelmeződött. A *Bonnie és Clyde* ebből a szempontból küzbülső állomás, a film kulcsfontosságú, a szüzsé irányát alapvetően megváltoztató véletlenje ugyanis a klasszikus elbeszélések véletlenszemléletét és a modernista véletlenszemléletet egyesíti.

¹³⁸ A klasszikus hollywoodi film nemhogy alkalmazott, de gyakran hangsúlyosan alkalmazott véletlen egybeeséseket. A véletlen egybeesés a bonyodalom katalizátora is lehetett: például Fred Niblo *Ben Hur*-jában (1925) a konfliktus azzal indul, hogy a főhős véletlenül lesodor egy cserepet, és az agyoncsap egy katonát.

¹³⁹ „A véletlenszerű események a klasszikus elbeszélésben olyan akadályok, amelyeket a hősnek le kell győznie, hogy visszaállítsa világ rendjét – írja Kovács András Bálint. – A véletlen próbaként funkcionál, amelyen keresztül a világ megmutatja igazi természetét, és amelynek segítségével a néző vagy az olvasó jobban megértheti, hogyan működnek a dolgok rendkívüli helyzetekben. Azt mondhatjuk, hogy a véletlen a klasszikus elbeszélésben a természet és a társadalom törvényeinek provokálása. Ezért a véletlen a klasszikus elbeszélésben megerősíti az okozatiság szokásos törvényeit.” In: Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. p. 96.

¹⁴⁰ *ibid.* p. 97.

A *Bonnie és Clyde*-ban a címszereplők fizikai megsemmisüléssel járó bukását egy véletlen egybeesés indítja el. C.W. – a gengszterpáros sofőre – övéből kikandikáló coltját meglátja egy cowboy a fűszeresnél, ami gyanút kelt benne, értesíti a rendőrséget, és ezzel a hősök végvesztét készíti elő. Ez a véletlen értelmezhető úgy, mint az európai művészfilmek véletlenjei (hiszen a hősök ellenállóképességének a korlátozottságát jelzi, ugyanis emiatt kerülnek csapdába, és lelik halálukat nem sokkal később), de értelmezhető a klasszikus hollywoodi véletlenszemlélet jegyében is, hiszen a hősök már csaknem elérték céljukat a haláluk előtt (addig terjesztették ki a szabadságlehetőségeiket, ameddig ez egyáltalán lehetséges volt, illetve nevet szereztek maguknak), sőt igazán a halálukkal érik el a céljukat (legendájuk így lesz teljes). Azt, hogy Clyde és Bonnie révbe ért, a film a szeretkezés-jelenettel nyomatékosítja, és ezután a fizikai megsemmisülés az örök élethez (a mitologikus hőssé váláshoz) vezető út állomásaként fogható fel.

A *Bonnie és Clyde*-dal szemben a *Sugarlandi hajtóvadászatban* (1974) már kétség sem férhet ahhoz, hogy a véletlen a hősök esendőségét nyomatékosítja, illetve egyén és társadalom feloldhatatlan ellentétét hangsúlyozza. Spielberg egyértelműbben fogalmaz, mint Penn, pedig kezdetben akkurátusan kerül a véletlen egybeeséseket. Lou Jane (Goldie Hawn) határozott szándékokkal tűnik fel az expozícióban: frissen nevelőszülőkhöz adott gyermekének kiszabadítását tervezi, és ehhez meg kívánja nyerni a kisebb stiklik miatt javítóintézetben őrzött – végleges szabadon bocsátását váró – férjét, Clovist (William Atherton). Lou Jane meggyőzi Clovist arról, hogy az ügy nem tűr halasztást, majd egy idős házaspár autójába bekéredzkedve távoznak a helyszínről. A bonyodalmat az indítja el, amikor egy járőr megállítja az autót – nem véletlenül vagy nem afféle rutinellenőrzés során, hanem azért, mert a sofőr túlságosan lassan, balesetveszélyesen halad. Ebben a momentumban – illetve számos továbbiban – jól érzékelhető a jelenetek közötti erős ok-okozatiság megteremtésének igénye.

Épp ezért hat meglepetésszerűen a játékidő második harmadánál, amikor Spielberg látványosan szakít addigi stratégiájával, és a film egyik fordulópontján véletlen egybeeséssel él. Arról a jelenetről van szó, amelyben az önjelölt igazságosztók (egykori tartalékos rendőrök) rátalálnak a használtautó-kereskedésben megbúvó hősökre, azok után, hogy a rendőrök a szökevények nyomát veszítették. Ez az esemény nem indokolt, nem motivált korábban elhintett utalások által: a tartalékosok csupán néhány perccel korábban tűntek fel a filmben először, és a rendőrökhöz képest semmiféle pluszinformációval nem rendelkeznek a hősök hollétével kapcsolatban. Egyikük egész egyszerűen – véletlenül – észreveszi az autókereskedésben Lou Jane-t, és ezzel a hősök sorsa megpecsételődik. A tartalékosok ösztüzét még túlélik ugyan, és elmenekülniük is sikerül, ámde az autókereskedésbeli akció

kudarca végérvényesen meggyőzi az időközben a helyszínre érkező Tanner seriffet arról, hogy mesterlövészeket vessen be a házaspár ellen, és ezzel a halálos ítéletüket írja alá.

A *Szelíd motorosok* végjátéka a *Sugarlandi hajtóvadászathoz* hasonlóan a véletlen egybeesésre épül: a két film azt bizonyítja, hogy a Hollywoodi Reneszánszban az európai művészfilmből örökölt megoldások akár egy születőben lévő műfaj – nevezetesen a road movie – építőkövévé is válhattak. Ugyanakkor a véletlen egybeesés a klasszikus műfajok kommentárjaként is értelmezhető egyes filmekben. Erre példa a *Cable Hogue balladája*, amelynek a szűzsége egészében a véletlenre épül. Az expozícióban a szomszédos küszöbén álló Cable Hogue véletlenül forrásra lel a sivatagban, aminek köszönhetően életben marad, de nem tud mit kezdeni a felfedezésével: ugyan a megfáradt utasok számára pihenőhelyet nyit a forrás mellett, de isteni szerencsáját nem sikerül vagyonná konvertálnia, és olyan nyomorultul végzi, mint ahogy kezdte. A forrás felfedezése a túlélést segíti, de a túlélés a lassú agóniával egyenlő – a film az utolsó pionír lassú elmúlását mutatja be, és a hős sorsába kódolva fokozatosan a westernműfaj jövőjéről szóló meditációvá alakul. Mivel a hős sorsának taglalása egy véletlen egybeeséssel indul, a véletlen egybeesés a műfaji kommentár részét képezi.

A *Cable Hogue balladája* nem az egyetlen film, amelyben a véletlen egybeesés műfaji kommentárként szemlélhető: a *Hustle*-ben például a thrillerműfaj íródik felül, egyebek között, a végjelenet véletlenül hozta unhappy enddel; a véletlenségből ugyanarra a lakatlan szigetre verődő amerikai és japán katona közös sorsát elmesélő *Pokol a Csendes-óceánon* című Boorman-műben a háborús film sémái kérdőjeleződnek meg (hiszen a harc helyett a kollaborációhoz vezető út stációit mutatja be a rendező).

3.4.3. A véletlen mint struktúráteremtő és struktúratemető erő Altmannál

Eddig hangsúlyozottan azoknak a technikáknak a Hollywoodi Reneszánszbeli érvényesítéséről volt szó, amelyek az esetlegesség illúzióját kínálják a *szűzséformálásban*, illetve gyengítik a filmekben az ok-okozati egység érzetét. Amikor azonban a véletlennek a filmekben betöltött szerepéről beszélünk, akkor a szűzség vagy a forgatókönyv véletlenjei mellett szót kell ejteni a *forgatás véletlenjeiről* is, a forgatás előre nem kalkulált, mert nem kalkulálható eseményeiről, azaz a kamera és a véletlenszerű valóság viszonyáról.

Thomas Ince fellépésétől, az 1910-es évek derekától előre kidolgozott, precíz forgatókönyv alapján kezdtek dolgozni Hollywoodban, hogy lecsökkentsék a véletlen szerepét a gyártási folyamatban. Mindezek a törekvések a hangosfilm-korszakban még erőteljesebbek lettek. A hollywoodi alkotók nem álltak egyedül az esetlegesség, a véletlenszerűség elutasítását illetően: a véletlen események kiiktatása a forgatási-gyártási folyamatból az ún. semleges filmkészítési stílus térhódításával világtendencia lett.

Az avantgárdban azonban máshogyan vélekedtek: felismerték, hogy a véletlen bevonása az alkotófolyamatba nagy lehetőségeket rejt. Noël Burch *Theory of Film Practice* című könyvének egyik – magyarul *A véletlen és funkciói* címmel megjelent – fejezetében rámutat, hogy a szovjet montázművészek milyen sokat kapacitáltak a véletlenszerűségből: „Annak eredményeként, hogy a filmkészítő a forgatás során minden ellenőrzésről lemondott, s így bizonyos előjogait a véletlen kezébe adta, a vágás során megsokszorozott lehetőségeket adott a kezébe; úgyszólván lépre csalta a véletlent. A szabadjára engedett véletlen a lehető legtöbbet nyújtotta, mivel a szereplők többé-kevésbé spontán módon játszottak, és a kamera ezt dermesztette képkockákká, egy másodperc alatt tizenhatszor. Az alkotó ezek után már több lehetséges kombináció közül választhatott, és ahogy az utólagos vizsgálódásból kitűnik, éppen e variációk nagy száma volt az, ami lehetővé tette, hogy az alkotó uralkodjon a véletlenen, és ne a véletlen őrajta...”¹⁴¹

A szovjet montázművészeknek a véletlennel folytatott kísérletei nem hagyták hidegen Hollywoodot. A montázsiskola eredményeit – Burch szerint – „opportunistá módon” adaptálta a hollywoodi (és a nyomában számos más, ipari rendszerű) filmgyártás: az alkotók a sok és gyors akciót tartalmazó tömegjelenetekben alkalmazták a szovjet technikát, hogy a jelenetek valóságosságát fokozzák. Ezt leszámítva azonban minden véletlenszerűség, minden esetlegesség szigorúan tiltott volt a semleges filmstílusban.

Egészen a Hollywoodi Reneszánszig. A véletlen szerepe ugyanis ekkor megnőtt, nem függetlenül az európai film, kivált a francia újhullám – és különösen Godard – hatásától. Az amerikai szcénában eleinte a partvonalon, a függetlenek között mutatkozott meg a szándék a véletlen filmekbe kódolására: Burch Andy Warhol és Shirley Clark műveit hozza példaként, de említhetők olyan, kezdetben a fősodron kívül álló, később oda bekerült művészek is, mint Scorsese vagy DePalma. Scorsese *Ki kopog az ajtómon?* című debütáló nagyjátékfilmjében számos beszélgetés – mint például J.R. (Harvey Keitel) és a lány (Zina Bethune) megismerkedésének jelenete – rögtönzés eredménye; DePalma *Üdvözlétek*jének legtöbb dialógusa szintén; az ugyancsak DePalma jegyezte *Dionysus* pedig az alkotói kontroll vakmerő lecsökkentésével készült (a rendező egy színházi előadást rögzített két kamerával, mégpedig úgy, hogy az egyik a darabot, a másik a közönséget filmezte, és az osztott képmezőn a néző választhat, hogy a közönség reakcióit követi-e figyelemmel vagy a színpadon előadott drámát). Scorsese és DePalma ugyan fősodorbéli filmjeiben sem mondtak le az improvizációról, az esetlegesség hollywoodi emancipációját illetően azonban nem ők, hanem Robert Altman jutott a legtovább.

¹⁴¹ Noël Burch: *A véletlen és funkciói*. pp. 237–238. [Kiemelés az eredetiben.] A szöveg Burch *Theory of Film Practice* című könyvének egyik fejezete.

A véletlenszerűség és esetlegesség forrása természetesen a rendező improvizatív filmkészítési technikája volt. Altman már a *M.A.S.H.*-től kezdve sokat improvizált, és később ez munkamódszer lett nála, a munkatársaitól is rögtönzést kívánt.¹⁴² „Az Altman-film – legalábbis hatásában – sohasem valamiféle rögzített alakzat, hanem önnön szabad alakulásának lenyomata” – írja Takács Ferenc.¹⁴³ Az improvizáció hamar a világképzés elengedhetetlen része lett, a filmek cementje, a kameravezetési technikáktól a dialógusépítkezésen át a szűzsészervezésig meghatározó jelentőségűvé vált. Az improvizációs technikák annyira foglalkoztatták Altmant, hogy filmet is forgatott róluk. A *Kaliforniai pókerparti* nem szabvány buddy movie, hanem vallomás: a két szerencsevadász, az elsősorban kártyában és lóversenyben, de alkalmasint kockában és rulettben is utazó Bill és Charlie az altmani rögtönzésteknika antropomorfizációja. „Bill, te marha jól improvizálsz” – jegyzi meg Charlie a film elején, mire a válasz: „Nem szeretem a készre vett dolgokat.” A film egyfajta heppeningként készült, a rendező forgatás közben a szokásosnál is többet bízott a színészeire.

Altman a „valóságnak” tekintett aleatorikus világ feltérképezése érdekében sokat – ha nem is mindent – feláldozott a hollywoodi kiszámítottságból. Mindez szükségszerűen vezetett oda, hogy jóllehet munkái műfaji alapokra épültek, a kész filmépítmény gyakran alig hasonlított a klasszikusok zsánermesékre. A *véletlenszerűség* preferálása és a *véletlenszerű* legyőzésének szándéka együttesen vezette el a rendezőt a sokak által találmányaként kezelt tablófilmekig.

Ezekben a filmekben a szűzséépítési megoldásokon és az improvizatív forgatási technikákon kívül más tényezők is a véletlenszerűség, az esetlegesség benyomását keltik. A valós térérzetet generáló zörejdraturgia (2.2.3.* és 3.4.1.*) az egyik ilyen tényező, a dinamikus kameravezetés a másik.

Altmant a hetvenes évek elejétől foglalkoztatják a dinamikus plánok: a *Képek*, a *Hosszú búcsú*, a *Nashville*, vagy később a *Rövidre vágva* és *Az utolsó adás* a látvány vég nélküli dinamizálására épül. Az 1972-es *Képek*ben még szórványosan akadnak statikus beállítások is, az 1973-as *Hosszú búcsú* és az 1975-ös *Nashville* azonban már *kizárólag* dinamikus plánokból áll. Utóbbi azt illusztrálja, hogy a dinamikus plánoknak nagy szerep juthat a film valóságosságának megteremtésében. A *Nashville*-ben a dinamikus plánépítkezés azzal kelti fel a véletlenszerűség és esetlegesség illúzióját, hogy folytonosan a képmezőn kívüli – láthatatlan és ellenőrizhetetlen – tér megmutatásának szándékát sugallja. A kép síkján eltűnnek a

¹⁴² Ahhoz, hogy az improvizációs technikák együttesen mégis egységes műveket eredményezzenek, annak garanciája volt Altman állandó csapata. A hetvenes években vissza-visszatérő munkatársakkal dolgozott, műhelyének tagjai voltak Scott Bushnell és Robert Eggenweiler társproducerek, Tommy Thompson és Alan Rudolph rendezőasszisztensek, Leon Ericksen diszlettervező, Zsigmond Vilmos és Paul Lohmann operatőr, illetve Keith Carradine, Shelley Duvall és Elliot Gould színész.

¹⁴³ Takács Ferenc: *A rend és a káosz*. Filmvilág, 2005/9. p. 6.

hangsúlyok a különböző információk között (minden fontos és semmi sem az), ráadásul Altman tovább megy, és a képek *mélyégi* tagolásában is hasonló stratégiát érvényesít. A film riportjellegét – illetve a plánok véletlenszerűségét – erősíti, hogy az előtérben és a háttérben lejátszódó események között tökéletesen kiegyenlített a viszony. Altman nem kiemeli, hanem megmutat, és alig segíti a nézőt a tájékozódásban akkor, amikor elmosza a határt lényeges és lényegtelen információk között. Az előtér és a háttér közötti alá-fölérendeltségi viszony megszüntetésével azt a folyamatot viszi végpontig az amerikai filmen, amely még a negyvenes évek elején kezdődött, és elindítása – részben Renoir inspirációjára – elsősorban Orson Welleshez (*Aranypolgár*), illetve William Wylerhez (*Életünk legszebb évei*) köthető.¹⁴⁴

A *Nashville*-ben még egy tényező erősíti a véletlenszerűséget, mégpedig a kamera jelenlétének a leplezése. A jelenetek zöme az improvizatív színészi jelenlét és improvizatív kameratechnika mellett is megrendezett, azonban a film tartalmaz olyan snitteket is, amelyekben a véletlenszerűség és esetlegesség szerepe kitüntetetten nagy. A *Nashville* zárójelenetében Altman olyan hétköznapi embereket vesz *véletlenszerűen*, akik vagy nincsenek tudatában a kamera jelenlétének vagy tudatában vannak ugyan, de szemmel láthatóan megfedkeznek róla. Különösen érdekes, hogy ez a vágókép-sorozat az altmani világszemlélet sűrítője, a rendező Amerika-kritikájának esszenciája (lásd: 6.5.3.*). Ezek a film legvégén álló plánok nyomatékossítják igazán a klasszikus hollywoodi szerkezet megsemmisülését, és egy új filmalakzat, a véletlent is integráló – jóllehet előre megtervezett – forma születését.

3.5. Epizodikus építkezés a revizionista műfajfilmekben

Nem csupán a triviális események szűzsébe emelése vezethet a filmszerkezet fellazításához. Egy további technika ehhez az epizodikus építkezés. Ilyenkor a szerző nem mellékszálakat sző a szűzsébe, hanem a jelenetek közötti kapcsolatokat lazítja fel. Az egyes események ekkor nem feltétlenül egymásból következnek, filmbeli sorrendjüket gyakran mindössze az határozza meg, hogy egész egyszerűen egymás után történtek. A neorealista filmek, illetve a modern művészfilmek gyakran éltek az epizodikus szűzsével, a hollywoodi film azonban teleologikusságából fakadóan sokáig tartózkodott tőle. A revizionista műfajfilmek ebben is újat hoztak.

¹⁴⁴ Deleuze írja: „A széles vászon és képmélység [...] lehetővé tette a független adatok megsokszorozódását, odáig menően, hogy a mellékjelenet játszódhat az előtérben, míg a főjelenet a háttérben zajlik (Wyler), vagy úgy, hogy már egyáltalán nem lehet különbséget tenni főjelenet és mellékjelenet között (Altman).” Gilles Deleuze: *A mozgás-kép*. p. 21.

3.5.1. Az epizodikus szűzsé és a dezorientált hős

A gondosan motivált történeláncolat elutasítására épült a neorealizmusban a *Biciklitolvajok* (az egyes jelenetek közötti logikai kapcsolatot kizárólag az biztosítja, hogy a film a keresés köré szerveződik), a *Németország, nulla év* (az utolsó negyedórában a főszerepet játszó kisfiú bolyongását látjuk a lebombázott Berlinben) vagy a *Paisà* (amely a negyszerkezet szintén is epizodikus: a hat rész az amerikai csapatok útját követik nyomon, amint délről észak felé nyomulnak az Appennini-félszigeten). A szűzsé epizodikussága a neorealizmusból öröklődött a modernizmusra, Fellini vagy Antonioni filmjei példázzák ezt.

Az epizodikus szűzsé a jelenetek közötti ok-okozati viszonyok meggyengítését eredményezi, csakúgy, mint a triviális események, ezért a klasszikus hollywoodi elbeszélismódtól idegen volt. A Hollywoodi Reneszánsz egyes filmjeiben azonban az epizodikusság ugyanúgy polgárjogot nyert, mint a véletlendramaturgia, sőt akadt egy olyan műfaj is – a road movie –, amelynek egyenesen az epizodikus szerkesztés lett az alapja.

Mindazonáltal az epizodikus szűzsé nem csak a road movie-t jellemezte. Már a *Bonnie és Clyde*, és nyomában más revizionista gengszterfilmek is epizodikusak voltak (Scorsese: *Aljas utcák* és *Boxcar Bertha*; Cassavetes: *Egy kínai bukméker meggyilkolása*; Malick: *Sivár vidék*; Altman: *Tolvajok, mint mi*; Aldrich: *Grissom Gang*). Ezekben a filmekben a szűzsészervezés módosulásai nem voltak függetlenek a hősábrázolás átalakulásától. A klasszikus gengszterfilmekkel szemben ugyanis a hősök státusza és célja egyaránt megváltozott: a revizionizmusban jórészt közép-gengszterekkel (civilekkel, amatőrökkel) lehetett találkozni, akik nem kívántak a világ tetejére jutni – azaz nem bírtak olyan (evilági) ambíciókkal, mint a klasszikus filmek hősei (LeRoy: *Kis Cézár*; Walsh: *Megszállottság – White Heat*) –, és mivel akcióik nem hatalmuk növelését vagy a pozíciójuk kiterjesztését célozták, az őket szerepeltető filmek is kevésbé teleologikusak lettek. A revizionista gengszterfilmekben a hagyományosan törekvő hősök célorientáltságának a meggyengülése a szűzsészervezés célelvűségének a megváltozását – az epizodikus szerkesztés térhódítását – eredményezte.

A klasszikus elbeszélői modell eróziója tehát szoros kapcsolatban állt a hősök célorientáltságának a csökkenésével, és nem csupán a gengszterműfajban. Hasonló jelenség volt megfigyelhető olyan revizionista westernfilmekben, mint a *Cable Hogue balladája* (Peckinpah), a *Buffalo Bill és az indiánok* (Altman), a *Missouri fejevadász* (Penn). Ezeknek a filmeknek a hősei hétköznapiabbak a klasszikus westernhősöknél, szolidabb feladatokat tűznek ki maguk elé, diszkrétebb célokat hajtanak. Buffalo Bill nem indiánokat és bölényeket öl, mint – legendája szerint – egykoron tette, hanem cirkuszt üzemeltet, hogy megtollasodjon; a *Missouri fejevadászban* Tom Logan, a dörzsölt haramia káposztát termeszt; Cable Hogue-ot

kettős cél vezet – hogy bosszút álljon rosszakaróin, illetve, hogy vonzó pihenőhelyet létesítsen a sivatagban –, de igazán egyikért sem tesz sokat.

A Hollywoodi Reneszánszban a hétköznapiabb hősök sorsának bemutatása hétköznapiabb narratívát kívánt, és ezt számos alkotó az epizodikus formában találta meg. Mindazonáltal a szűzsé epizodikussága korántsem jellemző valamennyi revizionista műfajfilmre.

3.5.2. Lőj a Sofőrre! Epizodikusság a Hollywoodi Reneszánsz road movie-jaiban (Monte Hellman: *Kétsávos országút*)

Az otthontalanság kifejezéseként alkalmazott utazásmotívum a Hollywoodi Reneszánszban meghatározó lett (*Papírhold; Alice már nem lakik itt; Éjjeli cowboy; Bonnie és Clyde; Sivár vidék*), sőt akadt egy műfaj, amelynek kompozíciós elvévé vált. Ez a műfaj a road movie volt.

A gengszterfilmhez vagy a westernhez hasonlóan a road movie-ban is összefüggés van az epizodikus elbeszélés és a hősök célorientáltságának meggyengülése, azaz – Deleuze szavával élve – a kóborlásforma térhódítása között. Mindazonáltal – ellentétben számos modern művészfilmmel – a célorientáltság meggyengülése nem a célok hiányában vagy körvonalazatlanságában, inkább a célok realizálhatatlanságában (esetleg aránytalanul nagy áldozatokkal járó realizálásában) mutatkozik meg. A revizionista műfajfilm hőse ugyanúgy rendelkezik erős motívációkkal, mint a klasszikus műfajfilmeké, csak rosszabb az állóképessége, gyengébb a helyzetfelismerő-képessége, és kisebb a szerencséje. A hetvenes évek road movie-jainak egyik tanulsága, hogy ha hendikeppel indulnak a hősök, akkor – ellentétben a klasszikus műfajfilmekkel – szinte szükségszerű a bukásuk: a *Szelíd motorosok*ban a hősök helyzetfelismerése ott hibádzik, hogy nem érzékelik a többségi társadalom szabadságeszményekkel szembeni ellenállásának intenzitását; Kovalskinak a *Száguldás a semmibe* című filmében vagy a fiatal házaspárnak a *Sugarlandi hajtóvadászat*ban esélye sincs, hogy megússza a több államon át tartó – ellenszegüléssel, túszejtéssel, illegális fegyverhasználat, hatóság elleni erőszakkal stb. súlyosbított – ámokfutást; a *Gyilkos túrában* a hősök olyan vállalkozásba fognak, amely – alaposabban belegondolva – csak rettenetes áldozatok árán valósítható meg (leeveznek ugyan a vad Cahulawassee folyón, de az ezzel járó véraldozat és a traumatikus élmények sora az egész vállalkozás értelmét megkérdőjelezi). A *Madárijesztő* hősei sokkal szerényebb célokat tűznek ki maguk elé, mint a *Sugarlandi hajtóvadászat* vagy a *Gyilkos túra* hősei, azokat mégsem képesek realizálni, mert lelki kondicionáltságuk (Max nagy természetű, Francis szörnyen naív) ezt meggátolja.

A hetvenes évek road movie-jainak a műfaji keresztkapcsolatai igen sokrétűek (a *Szelíd motorosok* és a *Száguldás a semmibe* a westernnel, az *Electra Glide* a thrillerrel és a westrennel, a *Sugarlandi hajtóvadászat* a westernnel és a gengszterfilmmel, a *Madárijesztő* a

filmdrámával, a *Gyilkos túra* a thrillerrel áll rokonságban), közös azonban a filmekben a hősök dezorientálódásának az utazásmotívumba kódolása, ami az epizodikus szűzsészervezést vonja maga után. Mindazonáltal az utazásmotívum önmagában még nem sugall céltalanságot, ellenkezőleg: számos klasszikus műfajban („running man”-thriller, bosszú-western) az utazásmotívum – amely gyakran szinkronban van a keresésmotívummal – a hős célorientáltságát nyomatékosítja. Az utazás csak akkor jelzi a hős dezorientálódását, ha nem tart sehová vagy ha improvizációszerű. Az utazás céltalansága fejezhető ki az epizodikus szerkesztéssel, azzal, hogy a jelenetek nem, vagy csak lazán kapcsolódnak egymáshoz.

Monte Hellman *Kétsávós országútja* azt példázza, hogy a szűzsé koherenciájának a meggyengülése miként függ össze a hősök célorientáltságának a meggyengülésével, és fordítva. A filmet nem véletlenül sorolta Thomas Elsaesser a – szerinte – Hollywoodban ismeretlen „dokumentarista minimalizmushoz”¹⁴⁵: a jórészt külsőben, natúr helyszíneken és – Warren Oates kivételével – amatőr szereplőkkel forgatott *Kétsávós országút* triviális eseményekből épül fel, és jöllehet a szűzsé számos akciót (autóversenyt) ígér, illetve a figurák közti viszonyrendszer is konfliktusok megmutatásának lehetőségét kínálja, a drámai csúcspontok mégis hiányoznak. Hellman az autóversenyeket nem mutatja, a konfliktusok kibontását pedig tudatosan elkerüli.

A film két mesteri képességű, autóbolond fiatal (a névtelen Sofőr [a stáblistán: Driver] és a Szerelő [Mechanic]) utazásait követi le, akik a hatvanas évek viharos életmódforradalmainak a túlélőiként illegális gyorsulási versenyekkel mulatják az időt és keresik meg a napi betevőt. Egy alkalommal találkoznak a hozzájuk hasonlóan kóborló, középkorú GTO-val, és fogadást kötnek vele egy Washingtonig tartó versenyre, de ahogy fogyasztják a kilométereket, úgy felejtkeznek meg a versenyről. „Most versenyzünk még, vagy már nem?” – kérdezi GTO a Sofőrtől és a Szerelőtől egy kocsmabeli pihenő alkalmával. A kérdés jogos, ugyanis hogy haladnak a hősök a cél felé, úgy lesz számukra mind kevésbé fontos maga a cél. A *Kétsávós országút*ban nem egyszerűen cél nélküli figurák tűnnek fel, hanem olyanok, akik teljes érdektelenséggel viszonyulnak a saját maguk által kitűzött céljaikhoz.

A fokozottan dezorientálódott állapot bemutatásában jut főszerephez az epizodikus szűzsé: a *Kétsávós országút*ban alig van olyan jelenet, amely ne lenne felcserélhető bármely másikkal. Igaz, hogy a Sofőr – a Monte Hellman számára mintaként szolgáló Truffaut-film, a *Lőj a zongoristára!* címszereplőjéhez hasonlóan¹⁴⁶ – lassú lelki érlelődési folyamaton megy át, ám

¹⁴⁵ Thomas Elsaesser: *The Pathos of Failure*. p. 291. Elsaesser szerint a „dokumentarista minimalizmus” egyetlen hollywoodi képviselője Monte Hellman előtt Jacques Tourné volt.

¹⁴⁶ Monte Hellman így beszélt a Truffaut-film és a *Kétsávós országút* kapcsolatáról egy interjúban: „A *Kétsávós országút*at a *Lőj a zongoristára!* inspirálta. Ugyanarról van szó: egy alighanem tragikus figuráról, aki valamilyen oknál fogva képtelen kifejezni az érzéseit. A téma az egyén szakmai és érzelmi élete között fennálló konfliktus. Az én hősöm kiválóan működik az egyik világban, de a másikban, az emberi kapcsolatokéban – amely nem

ennek a folyamatnak a stációi jórészt észrevétlenek maradnak. A *Kétsávós országút*ban a hős lelki kondíciójának a változásai kevésbé hangsúlyozottak, mint Truffaut filmjében, következésképpen nehéz a változások irányának, ivének a megvonása. Mindez oda vezet, hogy Hellmannál – ellentétben Truffaut-val – a lelki folyamatok ábrázolása sem erősíti a jelenetek közötti kapcsolatokat, vagy másképp fogalmazva: Truffaut-nál a jelenetek közötti koherencia nagyobb, következésképpen a szűzsé kevésbé epizodikus, mint Hellmannál.

Ezért is valószínű, hogy a *Kétsávós országút*ban a szűzsé felépítéséhez Antonioni filmjei lehettek a minták. A *Kétsávós országút* – hasonlóan *A kalandhoz* vagy *Az éjszakához* – bemutat egy folyamatot (pontosabban *feltérképez* egy folyamatot) úgy, hogy a szűzsé epizodikussága közben nem, vagy csak alig gyengül meg. Hellman nem itt élt első ízben ezzel a módszerrel, már a *Vadászat* és a *Lovasok a forgószelelben* című – független – munkáiban is Antonioni sugallatát lehetett felfedezni.

Antonioni hatása azzal együtt meghatározó a *Kétsávós országút*ban (lásd még a holt idők alkalmazását a filmben: 3.4.1.*), hogy a befejezés ismét Truffaut-t idézi: a Sofőr ugyanoda jut vissza, ahol az expozícióban volt, amikor is elszakad attól a lánytól, aki esélyesnek látszott magányának és közömbösségének feltörésére. Az illúzióvesztést Hellman markáns formai megoldások sorozatával – a kép lelassításával, kimerevítésével, illetve Bergman *Personáját* idéző kiégetésével – nyomatékosítja. Az utolsó képkockákon a Sofőrt látjuk, aki a gyorsulási versenyen egyre jobban nyomja a gázpedált. Az önreflexív finálé nem csak a film médiumára hívja fel a figyelmet, hanem konkrétan megjeleníti a fiú lelkiállapotát. Ez a nyitott vég előrevetíti a további sorsát, ami egyfelől kérdéses (nem tudni, hogy meghal-e), másfelől nyilvánvalóan tragikus, mint ahogy számos korabeli hősé. A korai – nem természetes, leggyakrabban erőszakos – halál szükségszerű velejárója a Sofőr által vállalt létformának, hiszen ez az egyetlen kiút a kilátástalan helyzetből.

A *Kétsávós országút*ban az európai modernizmus kiválóságai találkoztak egymással, Monte Hellman műve az egyik legmerészebb kísérlet volt az amerikai és az európai művészfilm eredményeinek hollywoodi meghonosítására.¹⁴⁷ Hellman a szűzsé lelassításában és epizodikusságának megnövelésében, az akciók látványos kerülésében, a célelvűség kiiktatásában olyan messzire ment, amennyire az egyáltalán lehetséges volt, de mivel látványosan figyelmen kívül hagyta a közönségigényeket, filmje nagyot bukott, ő maga pedig persona non grata lett a nagy stúdiókban. A *Kétsávós országút* finansziális kudarca egyúttal a hasonlóan kísérletező szellemű alkotók feje felett is megkongatta a vészharangot.

kevesbé fontos – nem tud funkcionálni, mert monomániásan bezárja magát a munkájába.” Kriston László: *Sose volt pénze közelképekre. Monte Hellman*. www.magyar.film.hu (Utolsó letöltés: 2008.11.15.)

¹⁴⁷ Elsaesser a *Kétsávós országút* amerikai független filmes előzményeként említi Paul Morrissey *Hús és Szemét* című műveit. (*The Pathos of Failure*. pp. 291–292.)

3.6. Nyitott végű elbeszélések

A *Biciklitolvajokat* (1948) elemezve Kristin Thompson a neorealista elbeszélés újdonságai között említi a nyitott befejezést. „A film első szakaszában végig, a templomi jelenet befejezéséig, az a kérdés, Ricci megtalálja-e a biciklijét, hogy munkáját megtarthassa – írja Thompson. – Ezután azonban ez a kérdés jó időre elsikkad, és azon tűnődünk, hogy a bicikli elvesztése vajon milyen hatással lesz a családra. Végül is, bár megtudjuk a választ az eredeti kérdésre, a befejezés nyitottnak és többértelműnek tűnik, mivel a biciklilopás nyilvánvalóan másodlagossá válik, és a film végén főleg az érdekel minket, hogy milyen hatással vannak a nap eseményei apa és fiú kapcsolatára. Bizonyos értelemben a tény, hogy Bruno megfogja Ricci kezét, annak a jele, hogy a fiú megbocsátott, elfogadta a helyzetet. Bár azt hiszem, még így is kétségeink maradnak afelől, hogy a pár azért fogja meg egymás kezét, mert a nehézségek fölé tudnak emelkedni, vagy mert egyesíti őket beletörődésük és kiábrándultságuk. [...] *Mára a nyitott és happy end nélküli befejezés a modern művészfilm közhelyévé vált, de a Biciklitolvajok volt az egyik első nagy nézőszámú film, amely alkalmazta*, és a maga idejében kétségkívül nagyon eredetinek tűnt. [...] bizonyára erős realizmus-érzetet keltett a háború utáni közönségben.”¹⁴⁸

A *Biciklitolvajok* után a nyitott befejezés annyira elterjedt, hogy a hatvanas években egyes, művészfilmes ambíciójú hollywoodi stúdióprodukciókban is éltek vele (Hitchcock: *Madarak*; Edwards: *Míg tart a bor és friss a rózsza*). A Hollywoodi Reneszánszban azonban más, a neorealizmusban kikísérletezett és a modernizmusban bejáratott szűzszerkesztési stratégiákkal szemben kevésbé kedvelték. A Reneszánszban jobbra még az erős európai művészfilmes hatást mutató revizionista filmeknek is zárt a vége (*Magánbeszélgetés*; *Képek*).

Ennek oka a műfaji hagyomány ereje volt. A műfajiság alapvetően kapcsolódik a problémamegoldó elbeszéléshez, amely per definitionem nem lehet nyitott végű.¹⁴⁹ A modern filmek befejezése azért is nyitott gyakran – jóllehet nem mindig –, mert az expozíciójuk szórt, azaz hiányzik belőlük az a jól körvonalazható központi probléma, amely lezárást kíván. A Hollywoodi Reneszánszban csak akkor marad nyitott a befejezés, ha hiányzik a központi probléma (leíró elbeszélés) vagy ha van ugyan központi konfliktus, de az megoldhatatlan (spirális elbeszélés). Az első esetre példa a *Kétsávos országút*, a másodikra a *Madárijesztő* példa a Reneszánszban. A *Kétsávos országút*-ban Monte Hellman néhány ember érzelmi válságát járja körül és térképezi fel, majd kiválaszt közülük egyet (a Sofőrt), ám éppen az ő

¹⁴⁸ Kristin Thompson: *Realism in Cinema: Bicycle Thieves*. pp. 210–211. [Saját fordítás – P.Zs.; Kiemelés tőlem.]

¹⁴⁹ cf.: Kovács András Bálint: *Film és elbeszélés*. In: Uő.: *A film szerint a világ*. Budapest: Palatinus, 2002. pp. 72–76.

konfliktusának a kibomlásakor (a lány otthagyja a fiút) abbahagyja a történetet. A *Madárijesztő* szintén nyitott végű, bár – ellentétben *Kétsávos országúttal* – az exozicija jól körvonalazott, és a hősök motivációi egyértelműek: Max autósót szeretne nyitni, Francis a soha nem látott gyermekével akar megismerkedni. Igaz, Jerry Schatzberg rendező fokozatosan lebegtetni a megoldás lehetőségét, de a történet végül is lezáratlan marad.

Az artikulált központi problémákat és a hősök motivációit illetően a *Kétsávos országút* és a *Madárijesztő* között félúton áll az *Alice étterme* című film. Arthur Penn egy testvéri közösség, egy kommuna megteremtésére irányuló kísérletet, és ennek a kísérletnek a kudarcát, azaz a társaság széthullását mutatja be, valamennyi hős sorsát nyitva hagyva. A hősök céljai – ellentétben a *Kétsávos országúttal* – artikulálódnak tehát, de korántsem olyan egyértelműen, mint a *Madárijesztőben*. A történet lezáratlansága egyfelől éppen határozatlanságukat, céljaik körvonalazatlanságát hangsúlyozza, másfelől a nagy kollektív álom szertefoszlása után születő kiábrándultságukat nyomatékosítja.

Robert Altman sem vezeti révbe hőseit, de más stratégiát követ; él a happy enddel, egyúttal azonban kijátssza az ezzel kapcsolatos nézői elvárásokat. A depresszált (boldogtalan) happy end olyan altmani megoldás, amely szemléletesen beszél a rendező hollywoodi történetvezetési technikákkal kapcsolatos fenntartásairól. A *McCabe és Mrs. Millertől* gyakran találkozni vele: itt a végső párbajban odavesznek az antagonisták, de az – ellentmondásosan bemutatott – protagonista is meghal; a *Hosszú búcsú*ban a magánnyomozó megtalálja a gyilkost, ám az egykori jó barátja; a *Kaliforniai pókerparti* végén az álmait beteljesítő, hatalmas pénzt kaszáló Billt látjuk összetörten és megsemmisülten, a játéktól és önmagától megcsömörlötten; a *Nashville* fináléja egy korlátoltságában végtelenül boldog tömeget mutat. A depresszált happy end a klasszikus hollywoodi film és az európai művészfilm együttes hatását jelzi: a szereplők révbe érnek ugyan, de ez nem hoz számukra (*Kaliforniai pókerparti*; *Hosszú búcsú*) vagy a néző számára (*Nashville*) megnyugvást. A depresszált happy end nem csak a hetvenes évekbeli Altman-filmekre jellemző, hanem a rendező későbbi munkáira is: a *Rövidre vágva*ban mindenki túléli a földrengést, de ez megkönnyebbülés helyett inkább a lemondás érzését szüli a nézőben; *A játékos* hőse nagy nehezen megmenekül szorult helyzetéből, ám a happy end katarzist lerontja, hogy bűnös volt.

Az altmani depresszált happy end nem feltétlenül nyitott (*M.A.S.H.*; *Hosszú búcsú*), de van példa erre is: a *Kaliforniai pókerparti* a lezártág illúzióját kínálja ugyan, miközben nyitva marad, az *Az a hideg nap a parkban* vagy a *Nashville* pedig kétséget kizáróan nyitott végű. Sokatmondó, hogy azokban a filmekben erősebb a nyitottság illúziója, amelyek erőteljesebb művészfilmes, és haloványabb műfaji filmes inspirációt mutatnak.

3.7. Ellipszisek a revizionista műfajfilmekben

A film történetében Bazin nyomán Bordwell és Thompson a neorealista film egyik sajátosságaként értékeli a szűzsé elliptikusságát.¹⁵⁰ Ellipszisek származhatnak egyrészt abból, hogy az alkotó nem mutat meg a klasszikus (hollywoodi) elbeszélésmódban hagyományosan fontosnak minősített eseményeket, másrészt abból, hogy nem tájékoztatja a nézőt a történeteket kiváltó okokról. Az első esetre példa a *Róma nyílt város* című film, amelyben a főszereplőként bevezett Francesco sorsát egy idő után nem követi nyomon Rossellini: a férfi – társaival ellentétben – kikerüli a fasiszták csapdáját, de azt nem tudjuk meg, hogy mi történik vele ezután. A második esetre a *Paisà*-ban találunk példát: itt a farmercsalád lemészárlásáról csak a végeredmény ismeretében szerzünk tudomást.

3.7.1. Az understatement reflexiója

Mindazonáltal létezik az ellipsziseknek egy harmadik válfaja is. Az *understatement* (Noël Burch elnevezése¹⁵¹) sejtetve ábrázolást jelent: az alkotó fontos eseményeket a képmezőn kívülre helyez, és csak közvetetten jelzi megtörténtüket. Az understatementnek jelentős előképei találhatók az 1945 előtti európai filmekben (Dupont: *Variété*; Renoir: *Nana* és *Lange úr vétké*), sőt a klasszikus hollywoodi moziban is. A Hollywoodi Reneszánszban önmagában véve nem jelentett újdonságot az alkalmazása, volt azonban egy elem a használatában, amely újszerűnek tűnt.

Az understatement a hollywoodi filmekben már a húszas években feltűnt. Chaplin *Bohémvérének* (1923) egyik jelenetében a felső tízezer orgiázik. Egy tetőtől-talpig befáslizott konzumnő levetkőztetését a képen kívüli tér bevonásával mutatja be a rendező: a fáslit megoldja az egyik úr (ez még a képmezőn belül történik), majd a nő balra kilibben a képből, és a csak a fáslit szakadatlanul tovább bontó urat, valamint a körülötte örvénylő társait látjuk.

Clarence Brown *Az asszony és az ördögének* (1926) párbajjelenetében a a küzdő felek – a megcsalt férj és a szerető – egy totálkép közepén állnak, majd lassan elindulnak a képkeret széle felé. Amikor elérik azt, nem állnak meg, hanem kilépnek a képből. Ezt követően csupán a pisztolyuk torkolattüzét látni, azt viszont már nem, hogy melyiküket érte találat. A kérdésre a következő jelenetekben kapunk választ.

A közellenség (William Wellman; 1931) című gengszterfilm végén a címszereplő Tommy Powerst látjuk totálban, amint bosszúra éhesen, pisztolyt kivonva belép a rivális banda fejének mulatójába, ám a kamera nem követi őt, diszkrétan megáll a lokál előtt. Néhány

¹⁵⁰ cf.: Kristin Thompson–David Bordwell: *A film története*. p. 388.

¹⁵¹ cf.: Noël Burch: *A Nana avagy a tér két fajtája* (ford.: Czirják Pál). Metropolis, 2008/1. p 14.

pillanattal odébb – a lokálban – felugat egy gépfegyver és több pisztolyból is lövés dörren, az összeecsapásról a hangkulissza tudósít.

Az *Éjjel élnek* (1948) című gengszterfilmben *minden* erőszak a képen kívül történt vagy kimaradt, Wellman nyomdokain Nicholas Ray az understatement használatát „esztétikai rendszerré fejlesztette” (Burch). A Hollywoodi Reneszánszban ilyen előzmények után alkalmazzák az understatementet, és az egyik példa éppen az *Éjjel élnek* alapjául szolgáló Edward Anderson-regény újrafeldolgozása. A *Tolvajok, mint mi* című filmben Altman nem csupán Rayhez hasonlóan kivonja az akciókat a szűzséből, hanem folytonosan reflektál az így támadt ellipszisekre: a szereplők rendre és hosszasan kommentálják az akciójaikat taglaló újságcikkeket. A *Tolvajok, mint mi* a megnövelt reflexivitásával fejleszti tovább Ray módszerét, egyúttal ennek nyomán kapcsolódik erőteljesen az európai mintákhoz. Az európai kapcsolatokat erősíti, hogy a gengszterek infantilis viselkedése Godard *Külön bandájának* és Truffaut *Lopott csókokjának* hatását mutatja.¹⁵²

Altman nem csupán a *Tolvajokban* élt az undersatement reflexiójával. A *Buffalo Bill és az indiánok* továbbépítette technikát, pusztán azáltal, hogy olyan alaphelyzetet választott, amelynek a kibontása automatikusan a filmben meg nem mutatott események reflexióját jelentette. Buffalo Bill a saját hőstetteit játssza újra cirkuszában, azaz az egykor vele valóban megtörtént eseményekre reflektál előadás közben – Altman ráadásul még egyet csavár ezen szituáción, amikor gyakran a cirkuszi eseményeket is csupán sejtetve mutatja meg.

3.7.2. A hiány poétikája és a fragmentált világ képe Altmannál

Altmannál azért is fontosak a szűzsé ellipszisei, mert gyakran ezek mutatnak rá a hősök reflektálatlanságára. A *McCabe és Mrs. Millerben* mi hívja ki a cowboyok haragját a patakparton a Keith Carradine által alakított ártalmatlan fiú ellen, és miért gyilkolják meg őt?; a *Hosszú búcsúban* milyen véletleneknek köszönhetően talál rá Marlowe Terryre, és miért lövi le ex-barátját?¹⁵³; a *Nashville*-ben miért épp Kenny lövi le Barbara Jeant, és miért épp Barbara Jeant lövi le? – a válasz a figurák reflektálatlanságában keresendő. Az Altman-hős gyakran improvizál, és ez legtöbbször a tanácstalanságának a jele. Képtelen értelmezni a helyzetét, és ez vagy passzivitásba taszítja vagy hiperaktivitásba hajszolja őt, esetleg motiválatlannak tűnő, action gratuite-szerű cselekményeket vált ki belőle. Altman a figurák tanácstalanságának a hangsúlyozásával a klasszikus hős imágóját, az aktivitás mítoszát – csaknem minden klasszikus műfaj alapját – kérdőjelezi meg.

¹⁵² cf.: Thomas Elsaesser: *The Pathos of Failure*. p. 285.

¹⁵³ A regényben Marlowe futni hagyja Terryt.

Mindazonáltal a figurák reflektálatlansága a bemutatott világ fragmentáltságát is nyomatékosítja, annál inkább, mert előbbi gyakran az utóbbi eredője. „Amikor [Altman] sok figurával és elvont témákkal dolgozik, mint a *Nashville*-ben, a *Hosszú búcsúban* vagy *Brewsterben*, a meghatározás hiánya szükségszerűen ellipsziseket szül – írja Diane Jacobs. – Örültem például, amikor Altman úgy döntött, hogy a *Nashville*-ben nem veti alá pszichoanalízisnek a gyilkosát [...]. Altman a legsikerültebb portréit decens, szűkszavú figurákról készítette, akik csupán tetteszszá személyiségük sajátossága folytán mutatnak belső összetettséget. Ilyen karakter McCabe, vagy ilyen Louise a *Brewsterben*, Lydia a *Nashville*-ben, Bowie és Keechie a *Tolvajok, mint mi* című filmben. [...] E karakterek összetettségét nem a mentalitásuk sugallja, hanem annak a világnak a töredékessége vagy felbomlása, amelyet laknak.”¹⁵⁴ Az ellipszishasználat nem afféle önmagáért folytatott játék elemei Altmannál. A műfajok által konstituált elvárásrendszer kijátszása, kiforgatása – mint látni fogjuk – társadalomtudatos gesztus.

3.7.3. Az ellipszis mint struktúraépítő elem a Hollywoodi Reneszánszban

Az ellipszisek szerepét tekintve Altman munkáival rokonok a BBS¹⁵⁵ produkciói. Az ellipszisek az Amerikát eluraló kollektív szorongásélményt fogalmazzák meg. „Az elszigeteltség és az elidegenedés nyomasztó élménye a BBS filmjeiben nem utolsósorban olyan stílusban fejeződik ki, amelyet elliptikus összevonások és kihagyások jellemeznek – írja Hans C. Blumenberg. – Robert Eroica Dupea az *Öt könnyű darabban*, David Staebler *A Marvin Gardens királyában*, Gabriel a *Hajts, mondtában* és Susan a *Biztos helyben* már nem értelmes folyamatosságként érzékelik környezetüket, hanem széteső romhalmazzá. Váratlanul figurák tűnnek el a cselekményből, kibontakozások hirtelen félbeszakadnak, nem jön létre stabilitás. Közben a BBS filmeseit is európai eredetű, irodalmi és a filmi befolyások ihletik: a *Hajts, mondtában* nem véletlenül hívják az egyik főfigurát Bloomnak; Bob Rafelson, akinek filmjei olykor Antonioni *Az éjszakájára* és *Napfogyatkozására* emlékeztetnek, »kafkai lidércnyomásnak« nevezi *A Marvin Gardens királyát*.”¹⁵⁶

Kubrick szintén erős európai kapcsolatokkal bíró *2001: Űrodüsszeiájában* az ellipszisek egyenesen struktúraépítő elemmé válnak. Köztudott, hogy a film munkálatai 1964-ben még egy többé-kevésbé összefüggő – kauzális hézagokat nem tartalmazó – szűzsé megírásával kezdődtek, és a több évnyi forgatás során ez a terv alig változott, ám közvetlenül a bemutató előtt Kubrick váratlanul újragondolta az egész produkciót. Úgy döntött, hogy kivágja a

¹⁵⁴ Diane Jacobs: *Hollywood Renaissance*. p. 83.

¹⁵⁵ BBS: Bob Rafelson, Bert Schneider és Steve Blauner Columbiával szerződő kis és rövid életű cége.

¹⁵⁶ Hans C. Blumenberg: *Az Új Hollywood*. In: Filmtudományi Szemle, 1979: *Hollywood, I. rész. Története és reneszánsza* (szerk. és ford.: Berkes Ildikó). Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum. p. 93.

dialógusok zömét, illetve kihagy néhány további – az események közötti összefüggést megmagyarázó – jelenetet, és ezzel a filmet enigmatikussá, talányossá, többértelművé nyitja.¹⁵⁷ Az *Űrodüsszeia* éppen az európai modernizmus csúcsidőszakában – 1964 és 1968 között – készült, ráadásul az Egyesült Királyságban, tehát a korszak elbeszélésmódbeli, filmnyelvi forradalmaihoz földrajzilag is közel: Kubrick szüzséépítést érintő, és közvetlenül a premier előtt realizált döntését nyilván nagyban motiválta a modern film.

Az egész Hollywoodi Reneszánsz egyik legkülönösebb ellipszisét az Európából érkezett John Boorman *Gyilkos túrájában* találni. Négy barát kenutúrára indul a vad Cahulawassee folyón, de az izgalmasnak ígérkező kaland hamar lidércessé változik. A nagy sodrás és a barbár hegyi emberek nem várt kihívásokkal szembesítik a városi vagányokat, és idővel már az életük a tét. A film kulcsjelenetében a kis csapat egyetlen cselekvőképesnek megmaradt tagja, Ed (Jon Voight) megpróbál leszámolni a kegyetlen hegyi emberrel, a Fogatlannal, azzal az emberrel, aki nem sokkal korábban részt vett a társaság egyik tagjának, Bobbynak (Ned Beatty) a megerőszakolásában, és magát Edet csaknem megölte. Ed felmászik egy szikla csúcsára, ahol lesből meg is pillantja a rémet, de nem tudja használni az íját: ostobán magát sebz meg, ráadásul a zajra a Fogatlan is felfigyel, a közelébe óvakodik, és lövésre emeli puskáját. Ekkor – a korábbi eseményekből nem következően – a Fogatlan egy nyilat kap a hátába, és holtan esik össze. Hogy honnan jött a nyíl, nem tudni, hogy ki lőtt, szintén tisztázatlan: a történet egyik, ha nem a legfontosabb pontján tehát – a hősök csodálatos megmenekülését tárgyaló jelenetben – hatalmas ellipszis található. Az ellipszis jelenlétét nyomatékossítja a film eredeti címe is („deliverance” = „megmenekülés”, „megszabadulás”).

Az értelmezést megnehezíti, hogy a lenyilazott férfinek van foga (ez Ed előtt is kérdésessé teszi azt, hogy azonos-e a Bobbyt megerőszakoló személlyel), ráadásul az egyik snittben a jobb, a másikban a bal kezével tartja a puskáját – mintha nem is valóságos személy lenne. A teljességgel motiválatlan jelenet, éppen a motiválatlanságánál fogva, többértelművé teszi a filmet, amely így Ed fantáziálásaként is értelmezhetővé válik. Ily módon az objektív realista műveleti séma – az ellipszis – felfogható szubjektív realista sémaként is.

3.8. Serpenyő és puska találkozása:

a hangnemváltás programja és a kevert hangnem poétikája

A hatvanas évek második felében a hollywoodi filmek hangulati töltete némiképp megváltozott. Bizonyos művekben az alkotók hangsúlyozottan alkalmazták a hirtelen hangnemváltásokat, valamint a legkülönbözőbb hangulati elemek összekeverését (*Bonnie és*

¹⁵⁷ cf.: John Baxter: *Stanley Kubrick* (ford.: Simon Vanda). Budapest: Osiris, 2003. p. 251. és 266.

Clyde; Butch Cassidy és a Sundance Kölyök; Szelíd motorosok; Kis Nagy Ember; Nővérek). Ezekkel a módszerekkel egyesek (például George Roy Hill) csak alkalmilag éltek, mások (például Arthur Penn) gyakrabban építettek rájuk, sőt Robert Altman és Martin Scorsese személyében olyan alkotó is akadt, aki stílusa védjegyévé avatta mindkét technikát.

A nyugati filmművészetben¹⁵⁸ a hangnemváltás, illetve a kevert hangnem technikájának a népszerűsége a modernizmus hajnalán nő meg, és a posztmodernig töretlen. A neorealizmusban programszerűen kikísérletezett és a francia újhullámban csúcsra járatott technikának a posztmodern felé közvetítésében kulcsszerep jutott a hatvanas–hetvenes évek amerikai filmjeinek. A hangnemváltás és – kivált – a kevert hangnem a Hollywoodi Reneszánszban sokszor más célt szolgált, mint a neorealizmusban, de több szállal kapcsolódott az európai modernizmushoz: a szűzsé hitelesítése mellett/helyett inkább a műfajiság megkérdőjelezésében, a műfaji szerkezetek áthangolásában volt szerepe.

3.8.1. A hangnemváltás és a kevert hangnem az európai modernizmusban

A film történetében Kristin Thompson és David Bordwell Jean Renoirról és – kivált – az olasz neorealizmusról írva *kevert hangnemnek* („mixed tone”) nevezi azt a – szerintük korábban csak szórványosan, elsősorban Jean Renoir által alkalmazott – technikát, amely különböző hangulatú jeleneteket rendel egymás mellé.¹⁵⁹ A technika leírásához és illusztrálásához a neorealizmus nyitányaként számon tartott *Róma nyílt város* egyik kulcsepizódját – a főhősnő, Pina halálát – elemzik a szerzők. A mélydrámai jelenetet, melyben a nőt lelövik a nácik, burleszkbe illő pillanatok vezetnek elő: az illegálisan beszerzett fegyvereket egy öregember ágyába rejti az ellenállási mozgalomban tevékenykedő Don Pietro atya a házkutatást végző németek elől, majd amikor az öreg nem akarja eljátszani a haldoklót, egy serpenyővel lecsapja őt. Egy feszült jelenet után komikusabb szituáció áll tehát, majd az újabb feszültséggel teli képsor után következik a drámai csúcspont – Thompson és Bordwell szerint a korabeli közönség nem volt felkészülve ilyen intenzív tónusváltásokra egy filmben.¹⁶⁰

Talán igazuk van, talán nem, mindazonáltal a kevert hangnem tartalmának, illetve filmtörténeti pozíciójának a megítélése problémás a könyvükben. A *Róma nyílt város* idézett jelenete inkább hangnemváltásokra, semmint a hangnemek keverésére épül, márpedig a két technika nem teljesen ugyanaz: előbbiben az egyes hangulati elemek jobban szétszálazhatóak,

¹⁵⁸ Ebben a fejezetben (is) kizárólag a nyugati filmművészet tendenciáiról szólok. A Távol-Keleten a hangnemváltást és -keverést szintén alkalmazzák: a bollywoodi filmben, a hollywoodihoz hasonlóan, a hetvenes években nő meg a szerepük (*Sholay – Lángnyelvek*). cf.: Vincze Teréz: *Felfedezőút a filmvilág szubkontinensén. Bevezetés Bollywood történetébe és formáiba*. Metropolis, 2007/1. pp. 8–23. (Kivált: pp. 16–23.)

¹⁵⁹ cf.: Kristin Thompson–David Bordwell: *A film története*. p. 389. és 391.

¹⁶⁰ „A feszültség után komikus jelenet következik, majd feszültség, s végül megrázkódtatás és bánat – írja Bordwell és Thompson. – Még felkavaróbb, hogy Pina a film hősnője, és váratlanul meghal. Ilyen megrázkódtatásra az 1945 utáni közönség nem volt felkészülve.” *ibid.* p. 389.

jobban elválnak egymástól, mint utóbbiban. Hangnemváltás és hangnemkeverés inkább komplementerei, semmint szinonímái egymásnak. A neorealizmusra elsősorban a hangnemváltások voltak jellemzőek, kivált Rossellini munkáiban jutottak főszerephez: a *Stromboliban* a csipkelődő beszélgetés közben a férj megmutatja a feleségének, hogy mire képes frissen beszerzett vadászgörénye, és élesben látjuk, ahogy a görény torkon ragadja a prédául kikészített nyulat; a *Paisà* második epizódjában az amerikai katona és a kis utcagyerek ártatlannak tetsző, kedves kalandjait egy sokk zárja le (a katona ugyanis ráébred, hogy a gyermek minden hozzátartozóját elveszítette a háborúban).

A másik probléma Thompson és Bordwell szóhasználatával kapcsolatos. A hangnemváltás poétikai jelensége talán kevésbé, ám a hangnemkeveredése már erősen közel áll más fogalmakkal is leírható esztétikai alakzatokhoz – mindenekelőtt a groteszkhez, illetve az iróniához –, és ez megkérdőjelezi a két fogalom bevezetésének jogosultságát. Kivált utóbbi, tehát a hangnemkeverés esetében merül fel az a dilemma, hogy vajon érdemes-e a groteszk (és az irónia) poétikai kategóriáját lecserélni rá. Két érv szól az új elnevezések használata mellett. Egyrészt hasznos lehet elhatárolni egymástól hangnemváltást és hangnemkeverést (a groteszk poétikai kategóriája hajlamos összemosni a kettőt), másrészt a két fogalom a groteszkénál jobban segít a nyugati filmművészetben a hatvanas évektől felerősödő műfajváltó és műfajkeverő tendenciák, továbbá a szerzőiség felértékelődését jelző trendek megragadásában. Hangnemkeveredés és groteszk jobbára egymás szinonímái ugyan, de előbbi alkalmazásával plasztikusabban írhatóak le a poétikai jelenség által gerjesztett filmtörténeti mozgások.

A hangnemváltás és a hangnemkeverés összemosása, illetve ezen fogalmak tartalmának kifejtetlensége mellett további gondot jelent Thompson és Bordwell könyvében a két technika időbeli kalibrálása. Nyilvánvalóan ugyanis nem a neorealisták alkalmazták először a hangnemváltás technikáját a filmtörténetben, Chaplintól (*Cirkusz*), Wellmanon át (*A közellenség*), Hawskig (*A sebhelyesarcú*) lehet sorolni a példákat. Különösen érdekes Whale *Frankenstein menyasszonya* című filmje, hiszen a sokat idézett kunyhójelenetben a hangnemváltás és hangnemkeverés egymást támogatva érvényesül. Üldözői elől menekülően a monstrum betéved az erdő mélyén álló házikóba, ahol egy világtalan – és ezért a szörny látványából fakadó előítéletektől mentes – öregember nagy szeretettel fogadja. A két kitaszított lény duettje bizarr, egyúttal szívszorító pillanatok sorából áll össze, mely pillanatok nem nélkülöznek némi intimitást sem – ám ennek a bensőséges hangulatnak egyszeriben véget vet az üldözők behatolása a házba. A jelenet első fele a hangnemkeverésre, a második pedig a hangnemváltásra épül.

A hangnemváltást és a hangnemkeverést tehát nem Renoir vagy a neorealisták fedezték fel, két vonatkozásban mégis újat hozott a fellépésük: a hangulati hullámvászás nyomatékosabbá tételét, illetve – és ez még fontosabb – programszerű alkalmazását tekintve. Sem Renoir, sem pedig a neorealisták nem öncélú játékból hagyták oda a jelenetek hangulati centírozását. A hangnemváltások kikísérletezését – csakúgy, mint például a szüzsészerkesztési stratégiák átalakítását, a szabadtéri forgatás kedvelését, vagy éppen az amatőr színészek szerepeltetését – a hitelesebb valóságábrázolás igénye motíválta a részükről. Már Renoir is, de még inkább a neorealista rendezők minden változatosságával együtt kívánták ábrázolni a hétköznapi világot, ezért rendeltek gyakran egymás mellé legkülönbözőbb hangnembéli elemeket. A neorealista alkotók a hétköznapi világ ábrázolását az azt uraló hangulati hullámvászás bemutatásával igyekeztek még hitelesebbé tenni.

A hangnemváltások és a hangnemkeverés kiélezése, valamint programszerű használata a későbbi korokra is áthagyományozódott. Mindkét technika népszerű lett az ötvenes–hatvanas évek európai művészfilmjében, ám előbbi jelentősége fokozatosan meghaladta utóbbiét: a tendenciát jelezték a cseh újhullámban, a lengyel filmiskolában és a francia újhullámban lejátszódó események. A cseh újhullámban egyaránt van példa a tónusváltásokra (Kadár és Klos *Üzlet a korzón* című filmjében komikus és drámai jelenetek váltakoznak) és a hangnemkeverésre (Menzelnél a film elejétől a végéig gyakran a hangulatok hullámvásztján utazik a néző). A kevert hangnem magasiskoláját a lengyel filmiskola kulcsműve jelenti: Wajda *Hamu és gyémántjának* végén az urak polonézének és a főszereplő, Maciek halálának jelenetében tragikus és burleszkszerű pillanatok keverednek egymással páratlan tempóban és már-már szürrealisztikusan vadul.¹⁶¹

A hangnemváltásokat és – kivált – a hangnemkeverést mégsem a lengyel iskolában, hanem a francia újhullámban alkalmazták a későbbi korszakokra nézvést legnagyobb hatással. Ezeket a technikákat Renoir és a neorealisták nagy tisztelője, Truffaut és Godard vitte el végső határig, de őket már nem a filmek – vélt – valószerűségének vagy dokumentarizmusának a növelése foglalkoztatta elsősorban. A hangnemváltások és a hangnemkeverés programszerű alkalmazása megmaradt, de a funkciójuk megváltozott: Truffaut-t és Godard-t a nézői elvárások kijátszásának lehetősége izgatta, ennek következményeképpen az eredeti – neorealista – intenciók gyakran az ellentetjükbe fordultak. Nem a – neoformalista értelemben vett – realisztikus motíváció¹⁶² megnövekedését (illetve Todorov kifejezésével élve: a

¹⁶¹ cf.: Bikácsy Gergely: *Wajda szemtől szemben*. Budapest: Gondolat, 1975. pp. 55–58.

¹⁶² A motíváció – Kristin Thompson megfogalmazásában – „a műalkotásnak azon jelkészlete, amely bármely adott eszköz jelenlétének igazolását célozza”. (Kristin Thompson: *Realism in Cinema: Bicycle Thieves*. p. 198. [Saját fordítás – P.Zs.]) A neoformalisták négy motívációfajtát különítenek el egymástól, ezek rövid jellemzését megtaláljuk Bordwell *Elbeszélés a játékfilmben* című könyvében: „A néző igazolhatja a látottakat úgy, hogy azokat a történet szükségszerű elemeihez tartozónak tekinti. Ezt nevezzük *kompozíciós* motívációnak. De a néző

társadalmi vagy kulturális valószínűsége) teljesülését) eredményezi a *Kifulladásig* utolsó képein a haldokló Michel dalra fakadása, a *Lőj a zongoristára!* zárlatában a hösnő lelövése (kacagtató, ahogy az egyik gengszter hollywoodi pisztolyhősöket idézően forgatja meg a fegyverét az ujjá körül, mielőtt tüzelne), a *Jules és Jim* végén az önfeledt autózást követő kettős (ön)gyilkosság vagy a *Bolond Pierrot*-ban a tragikomikus finálé (Ferdinand dinamitrudakkal tekeri körbe a fejét, de a gyújtózsínór beizzítása után meggondolná magát – csakhogy már késő). Ezekben a filmekben a hangnemváltások és/vagy a hangnemkeverés a realiztikus motiváció meggyengülését hozza, ami szükségszerűen következik a nézői elvárások kijátszásának programjából.

Mindazonáltal annak, hogy a hangnemváltás és hangnemkeverés népszerűvé vált a francia újhullámban, volt egy, a nézői elvárások kijátszásának szándékával szorosan összefüggő másik oka is. A különböző hangulati elemekkel folytatott játéknak jelentős szerep jutott ugyanis a szerzőiség hangsúlyozásában, a szerzői jelenlét nyomatékosításában: mindezekkel a film mögött álló alkotó személyére lehetett felhívni a figyelmet. Természetesen ez sem előzmények nélküli a filmtörténetben (már Chaplin, Hitchcock, Whale és Renoir is szerepet szánt a kevert hangnemnek a szerzőiség hangsúlyozásában), de a nouvelle vague alkotóinak – kivált Godard-nak – a radikalizmusa felülmúlta az elődökét. A meglepetéseket hordozó technikák Godard-nál gyakran a szerzői jelenlét *fokozott és folytonos* sugalmazását célzó effektus-sorozatokként tételeződtek.

A befogadói elvárások kijátszásának programja a nouvelle vague-ban gyakran a klasszikus műfaji struktúrák átalakítását eredményezte. Truffaut nyilatkozta a *Lőj a zongoristára!* kapcsán: „Tudom, hogy az eredmény egyenetlennek tűnik, és a film olyan, mintha négy vagy öt filmből állna, de ez a lehető legszándékosabb, mert elsősorban egy műfaj (a bűnügyi film) kereteinek szétfeszítésére törekedtem a műfajok (a vígjáték, a dráma, a melodráma, a lélektani film, a thriller, a szerelmes film stb.) keverésével. Tudom, hogy ha van valami, amit a közönség ki nem állhat, az a hangnemváltás, de én mindig is rajongtam érte.”¹⁶³ A *Lőj a zongoristára!* a műfajkeverésre, illetve a hangnemváltásokra és hangnemkeverésre épülő stratégiájával a nyolcvanas–kilencvenes évek tendenciáit előlegezte meg.

kereshet más bizonyosságot is, például az elfogadhatóságot. Azokból a tapasztalatokból indul ki tehát, ahogyan a dolgok működését észleli maga körül a világban. »Ő az a fajta ember, aki ezt tenné« – ilyen indoklás példázza a *realisztikus* motivációt. Ezenkívül a néző *transztextuális* alapon igazolhatja elvárásait és következtetéseit. A legvilágosabb példa erre a műfaj: egy westernben még akkor is elvárjuk, hogy legyen lövöldözés, kocsmái verekedés és vágató lovak, ha nem tűnnek valószínűnek vagy semmi sem indokolja alkalmazásukat. Végül – és a legkritikábban – a néző leleplezheti egy hatás öncélúságát – mondjuk egy kellemes, megrázó vagy közömbös hatáselem beiktatását. A formalisták ezt hívták *művészi* motivációnak, és igen nagyra értékelték, mivel közvetlenül a műalkotás formájára és anyagára irányítja a figyelmet.” David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. p. 49. [Kiemelések az eredetiben.]

¹⁶³ François Truffaut: *Önvalloások a filmről* (ford.: ifj. Benda Kálmán). Összeállította: Anne Gillian. Budapest: Osiris, 1996. pp. 104–105. A kevert hangnemről lásd még az alábbi oldalakat: 106., 108., 114., 286.

A francia újhullám rendezői bebizonyították, hogy a hangnemváltás és a kevert hangnem technikája a történetek hitelesítése mellett – esetleg azzal ellentétben – nagy művészi hozammal járhat a műfajiság újragondolása tekintetében. A hatvanas–hetvenes évek hollywoodi revizionista műfajfilmjeinek készítőit nagyban inspirálta ez a szemlélet. A francia alkotók a műfaji játékok érvényességének és hasznosságának a sugalmazásával hosszú időre útravalóval látták el a korszak hollywoodi alkotóit, mi több a kortárs film egyik meghatározó tendenciáját is megelőlegezték.

3.8.2. A hangnemváltás és a kevert hangnem a Hollywoodi Reneszánszban

Jóllehet a hangnemváltás és a hangnemkeverés technikája – mint láttuk – jelentős hollywoodi előzményekkel bírt, mégsem ezek a filmek, inkább a francia újhullám művei álltak mintaként a hatvanas–hetvenes évek amerikai rendezői előtt. A tónusjátékok programszerűsége és a műfaji szerkezetek újragondolását célzó alkalmazása egyaránt a nouvelle vague inspirációját jelzi. A klasszikus Hollywoodban a burleszkek mellett kivált a gengszterfilmek éltek hangnemváltásokkal és hangnemkeveréssel, de itt még nem a műfaji struktúrák átalakítását, ellenkezőleg: a felépítését célozta a technika alkalmazása. Ez az egyik döntő érv amellest, hogy a kevert hangnemnek a műfaji szerkezeteket megkérdőjelező alkalmazásában inkább az újhullámok motiválták a Hollywoodi Reneszánsz rendezőit, semmint a klasszikus Hollywood.

A Reneszánszban bőven találunk példát hangnemváltásra és hangnemkeverésre is. Már az új korszak nyitányát jelentő, a jelenetszervezésben a *Kifulladásig*ra, a *Külön bandára* és a *Bolond Pierrot*-ra is támaszkodó *Bonnie és Clyde* kitűnik a hangnemváltásaival. Penn filmje a legelső jelenetektől kezdve (mint amilyen a fűszeres kifosztását követő, vidám bluegrass zenével kísért autókázás, vagy a bank csődje miatt kudarcba fulladt rabláskísérlet) egészen a fináléig (melyben mosolyogva halnak meg a hősök) a hangulati tónusok váltakozására épül. Kiváltképpen hangsúlyos ez a technika az egyik legfontosabb, a Mineola bank kirablásáról tudósító – Clyde-ot gyilkossá degradáló – jelenetben (lásd: 1.6.2.*). A jelenet humorosan indul (a banda újdonsült sofőrje, C.W. amatőr módon beparkol egy üres helyre a járda mellett, mire a bankból kirobogó Clyde és Bonnie egy ideig hiába keresi), majd a film addigi legsokkolóbb pillanata, a menekülő gengszterek kocsijára felkapaszkodó bankalkalmazott arcon lövése következik. A menekülés képeit – a filmben nem először – a Flatt–Scruggs duó *Foggy Mountain Breakdown* című, bendzsóra írt, bluegrass-stílusú dala festi alá: a derűs dallamok a gyilkosság sokkját oldják. Clyde gyilkossá válásának epizódját tehát két vidámabb hangfekvésű jelenet keretezi, és ez a momentum rámutat a tónusváltások alkalmazásának egy igen prózai, mondhatni funkcionális okára. Arthur Penn a gengszterműfaj revíziója mellett azért is alkalmazta a technikát, mert a viccesebb jelenetekkel enyhíthette a korban



rendhagyónak tetsző, és egyes nézők számára egyenesen traumatikus élményt nyújtó erőszakos pillanatok hatását.

A hangnemváltás később olyan hollywoodi filmeknek lett eleme, mint a *Szelíd motorosok* (a zárlatban a szabadság idillje egy csapásra tragédiába fordul), a *Hosszú búcsú* (az egyik jelenetben a gengszter szívélyesen kezdi a mondókáját, majd hirtelen arcul csapja a barátnőjét egy kólásüveggel), vagy a *Nashville* (itt a film végi, nyílt színi gyilkosságot az önfeledten szórakozó tömeg képe követi).

A hangnemváltás mellett a hangnemkeverés is népszerű lett, ezt mutatja többek között a két címszereplő halála előtti viccelődése a *Butch Cassidy és a Sundance Kölyök* fináléjában, a *Kis Nagy Embernek a Hatosfogat* indiántámadását citáló jelenete, a *Mechanikus narancs*ban az író felesége elleni merénylet, a *Cable Hogue balladájában* a címszereplő haláláról tudósító – kedélyeskedően induló, majd fokozatosan drámaivá alakuló – zárlat vagy a *Vad banda* expozíciója, amelyben a rémülten daloló túsok és az őket tébolyult élvezettel figyelő haramia képei az utcán folyó öldöklés snittjeivel váltakoznak.

A hetvenes évek elejétől a hangnemváltások ritkábbak lettek, a hangnemkeverést ellenben egyre szélesebb körben alkalmazták Hollywoodban, mi több a kevert hangnem egyes – a francia újhullámtól megigézett – ifjú alkotóknál egyenesen rendezői kézjeggyé lett. Brian DePalma filléres független filmjeiben kezdett kísérletezni vele, majd olyan zsánermeséiben alkalmazta, mint a *Nővérek* (a film nevezetes képsorában a brutális gyilkosság nyomait eltüntetni igyekvő pszichiáter megcsúszik egy vérfolton) vagy a *Carrie* (itt humor és horror hosszan, egymást támogatva közlekedik, és csak a fináléban temeti maga alá a rettenet a komikumot, a címszereplő megaláztatásának – disznóvérrel leöntésének – jelenetében pedig a legkülönbözőbb hangulatokkal játszik el a rendező).¹⁶⁴

DePalmához hasonlóan Martin Scorsese is pályája kezdetétől épített a kevert hangnemre. Már kisjátékfilmjeiben élt vele (*Mit keres egy ilyen rendes lány egy ilyen helyen?; Nemcsak rólad van szó, Murray!; A nagy borotválkozás*), majd az *Aljas utcáktól* munkái állandó elemévé tette. Például a *Taxisofőr* ultraerőszakos és vérbő leszámolás-szcénájában Travis Buckle a pusztá jelenlétével egyszerre kelt komikus és fenyegető hatást (cowboyicsizmát hord¹⁶⁵, irokéz frizurát visel), így az igazságosztó hős karikatúrájaként jelenik meg. Buckle afféle amatőr metakiller, aki robotszerű mozgásával és különös gesztusnyelvével a legsokkolóbb pillanatokba is belop némi komikus ízt.

A kevert hangnem azért is válhatott Altman, DePalma és Scorsese munkáiban annyira markánsná, mert – hasonlóan a nouvelle vague filmjeihez – felhasználható volt a szerzőiség

¹⁶⁴ cf.: Pápai Zsolt: *Thrillerhez öltözve (Brian DePalma rémképei)*. Filmvilág, 1999/1. pp. 36–39.

¹⁶⁵ Nem véletlenül szólítják az antagonisták (a Keitel által játszott selyemfiú és a zughotel portása) több alkalommal is cowboynek Buckle-t az első hotelbéli látogatásakor.

jelzésére. Akkor, amikor – néhány röpké év után – a szerzőiség kezdte elveszíteni a hadállásait Hollywoodban, a kevert hangnem technikája a szerzői jelenlét hangsúlyozására alkalmas, és a producerek által még tolerált kevés eszköz egyike lett a rendezők kezében.

3.8.3. Kitekintés: a kevert hangnem a nyolcvanas–kilencvenes években

A kevert hangnem a Hollywoodi Reneszánsz közvetítésével jutott el a filmművészeti posztmodernig, és itt – hozzávetőleg a nyolcvanas évek elejétől kezdődően – nagy pályát futott be. A posztmodern eklektika nem csupán a műfajkeverésben vagy a társművészeti kapcsolatok erősítésében, hanem a különböző hangulati töltettel bíró elemek egymás mellé rendelésében is érvényesült olyan filmekben, mint DePalma *Halál a hídon*ja, Scorsese egyes munkái (*A komédia királya*; *Lidérces órák*), továbbá Lynch, a Coen fivérek, Tarantino és Tim Burton művei. A *Halál a hídon* keretjátékában két hangmérnök egy mézszárlós zuhanyjelenethez keres a női áldozat számára autentikus hangot, de a dublőrök tucatjai csak komikusabbnál komikusabb hangokat tudnak kicsiholni magukból – a problémát végül is bizarr módon az oldja meg, hogy az egyik hangmérnök szerelme gyilkosság áldozatául esik, és a lány, véletlenül rögzített, halálsikolyát illesztik a felvételek alá. A *Kék bársonyban* – ebben a horrorisztikus elemekkel operáló, romantikus thrillervígjátékban – végig cukormázás, idilli pillanatok váltakoznak szinte szürreálisan brutális epizódokkal, és a *Veszett a világ* is szédületes hangnemváltásokkal operál (elég csak a Bobby Peru és Sailor közös bankrablására utalni a film végén), nem beszélve a *Twin Peaks*-szériáról. Tarantino bevallottan Scorsese és Kubrick hatására alkalmazta a kevert hangnemet számos filmjének kulcsjelenetében (lásd a *Kutyaszorítóban* füllevágását, a *Ponyvaregény* utolsó epizódjában Marvin arconlövését vagy ugyanebben a filmben Vincent Vega – a John Travolta által alakított gengszter – komikus-szürreális, mégis földhözragadtan közönséges halálát), Tim Burton pedig egyenesen művészi programmá emelte a hangnemkeverést, amikor munkái alapjául humor és horror kevercsét tette meg.¹⁶⁶ A Coen fivérek már a *Véresen egyszerűben* (1984) éltek a hangnemkeveréssel (mint a bizarr élvetemetési jelenet mutatja), igazán azonban harmadik munkájukban fejlesztették tökélyre azt. A *halál keresztútján* az egyik legjobb példa arra, hogy a kevert hangnem technikájából mennyit kapacitáltak a posztmodernisták a műfajjátékaikhoz. A hangnemváltások itt gyakran a gengszterfilm műfajának kommentárjaiként értelmezhetőek. Jellemző példa erre az a jelenet, amelyben a lefekvéshez készülődő, pizsamában lévő főhőst, Tom Reagant megtámadják a lakásán, és ő – úgy, ahogy van, papucsban–pizsamában – a párbaj nyitányaként a fejébe nyomja a kalapját, humort lopva a feszült pillanatokba. Reagan

¹⁶⁶ cf.: Pápai Zsolt: *Hollywood Dr. Frankensteinje. Tim Burton, a rémmesemondó*. Filmvilág, 1999/11. pp. 20–25.

ezzel a gesztusával demitizálja – nevetségessé teszi – a tradicionális gengszterhőst, miközben meg is felel az ilyen hőssel szemben támasztott elvárásoknak (hiszen a gengszter mit sem ér státuszimbóluma, a kalapja nélkül).

A posztmodernben a hangnemkeverés technikája némileg megváltozott a modernizmushoz képest: immáron nem egymást követően és nem alkalmilag álltak a hangulati egységet felfüggesztő jelenetek a filmekben. Míg az európai modernizmusban, illetve a Hollywoodi Reneszánszban kevés kivétellel csak alkalmanként került sor a diegézis megtörésére a hangnemváltások segítségével, a nyolcvanas–kilencvenes évek filmjei gyakran már az expozíciótól kezdve folyamatos tónusváltásokkal éltek. A hangnemkeverés – nem is részben a műfajkeveredés felgyorsulása következtében – a teljes filmet átható technika lett. Ez a közelítésmód a tudományos keresztségben a „posztmodern ironia” nevet kapta.¹⁶⁷

3.8.4. Permanens parabázis Altmannál: *Buffalo Bill és az indiánok*

A parabázis Arisztophanész óta alkalmazott eszköz a diegézis megtörésére (például előadás közben az egyik szereplő a nézőkhöz fordul, hogy többletinformációkkal lássa el őket), az ironia pedig – egyfajta értelmezésben – ennek folytonossá tétele. A Schlegel ironia-felfogásából kiinduló Paul de Man a következőképpen definiálja a permanens parabázis fogalmát: „Az ironia nem pusztán megszakítás; az ironia (s ez Schlegel részéről az ironia definíciója is egyben) »permanens parabázis«, nemcsak egyetlen ponton, hanem minden ponton érvényesülő parabázis, s ez megegyezik azzal, ahogyan Schlegel meghatározza a költészetet: az ironia mindent áthat, a narratívum bármely ponton megszakítható.”¹⁶⁸

Számunkra azért lehet hasznos Paul de Man ironiaértelmezése, mert a segítségével megvilágítható a kevert hangnemművel egyaránt élő modernista művészfilm és hollywoodi revizionista műfajfilm, illetve a nyolcvanas évek posztmodern műfajjatekai közötti különbség, egyúttal megnevezhető az a rendező, akinek művei hídszerepet töltenek be revizionizmus és posztmodernizmus között.

Az európai újhullám filmjei, illetve az amerikai revizionista műfajfilmek zöme kívül esik a Paul de Man-i ironiaértelmezés körén, mivel ezekben csak alkalmilag törik meg a diegézist a hangnemváltások révén. Mindazonáltal már a Hollywoodi Reneszánszban is akad néhány film, amelyben a diegézis megtörése folyamatos, a parabázis folytonos. A *Hosszú búcsú*, a *Nashville* vagy a *Buffalo Bill és az indiánok* ilyen filmek – Robert Altman ezért is nevezhető a posztmodernisták elődjének.

¹⁶⁷ cf.: Bíró Yvette: *Ironia: igazi szabadság!* In: Uő: *A rendetlenség rendje: film/kép/esemény*. Budapest: Cserépfalvi, 1996. pp. 122–128.

¹⁶⁸ Paul de Man: *Az ironia fogalma*. In: *Esztétikai ideológia* (ford.: Katona Gábor). Budapest: Janus–Osiris, 2000. p. 196.

A *Buffalo Bill és az indiánok* az egyik legjobb példa a permanens parabázisra a hetvenes évek amerikai filmjében. Altman két filmet forgatott a Függetlenségi Nyilatkozat megszületésének kétszázadik évfordulójára, a *Nashville* az Egyesült Államok jelenét, a *Buffalo Bill és az indiánok* pedig a múltját panorámozta be. Utóbbi, akárcsak a négy évvel korábban készült másik western, a *McCabe és Mrs. Miller*, a cseh újhullámból merített ihletet: David A. Cook szerint a *Buffalo Bill és az indiánok* hétköznapi rasszizmust ecsetelő jeleneteihez Kadár és Klos *Üzlet a korzón* című filmje szolgálhatott modellként.¹⁶⁹ A két film persze nem csak a cseh inspiráció miatt egymás mostoharokona, hanem pikírt rendszerkritikájuk, illetve a westernműfaj jövőjével kapcsolatos szkepszisük miatt is. Azonban míg a *McCabe és Mrs. Miller*ben nyomatékos a westernműfaj elhaltával kapcsolatos nosztalgikus hangvétel (ez a kísézőzenén és Zsigmond Vilmos régi képeslapokat idéző, szépiaszínű képein látszik), addig a *Buffalo Bill és az indiánok* minden részvét nélkül készült. A központi hős a neves indián- és bölényölő – valójában iszákos, impotens, kivagyri karrierlovag –, aki odahagyja a vadnyugat pacifikálását, és egy rafinált PR-menedzserrel felszerelve aprópénzre váltja a legendáját. Cirkuszi mutatványosnak áll (cirkuszát jellemzően az első telepéseket a kontinensre szállító hajóról Mayflowernek nevezi el), és ebben újrajátssza egykori kalandjait.

A hangnemkeveréshez nagyszerű lehetőséget kínál egy mítikus hőst – pontosabban kettőt: Buffalo Bill mellett Ülő Bika is szerepel a filmben – cirkuszi porondon szerepeltetni. A *Buffalo Bill és az indiánok* esetében a témaválasztásba, illetve a hősábrázolásba kódolt a permanens parabázis: azzal, hogy Altman egy olyan amerikai figurát választ főszereplőül, aki maga árusította ki a mítoszt, továbbá azzal, hogy Buffalo Bill tevékenységének *kizárólag* arra az időszakra koncentrál, amikor Bill a nevetségességig kisszerűvé fokozta le magát, lehetővé válik számára a parabázis kiterjesztése minden jelenetre.

„Látják, az effajta emberek tették a hazát olyanná, amilyen ma!” – méltatja őszintén és ostobán az amerikai elnök Buffalo Billt a cirkuszban tett látogatásakor. A *Buffalo Bill és az indiánok* egyrészt briliáns skicc a média előítéletességéről és zsákmányszerző hajlamairól, másrészt elmélyült tanulmány a legendák képződésének folyamatáról, arról, hogy miként teremtik üzletembernek álcázott gengszterek az amerikai megamítoszokat.

3.8.5. A kevert hangnem mint műfaji kommentár

A kevert hangnem gyakran műfaji kommentár a Hollywoodi Reneszánszban; a kommentár érintheti a hagyományos konfliktustípusokat és a klasszikus hősszerepeket egyaránt. A kevert

¹⁶⁹ David A. Cook: *Lost Illusions*. p. 178.

hangnemet elsősorban Robert Altman használta műfaji kommentárként, de mások is – Arthur Penn, George Roy Hill, Mark Rydell – éltek vele.

3.8.5.1. A kevert hangnem és a klasszikus konfliktustípusok áthangolása a Hollywoodi Reneszánsz westernfilmjeiben

A műfaji filmek tradicionális konfliktustípusainak átírását, kommentárját célzó megoldások sokszínűsége jól szemléltethető néhány Hollywoodi Reneszánszbéli westernfilm akció- és párbajszekvenciáján. A westernnek obligát üldözés-szcénáját írja felül például a *Kis Nagy Ember* már emlegetett, a *Hatosfogat* legendás postakocsitámadását idéző jelenet. A jelenet abból a szempontból blaszfémia, hogy egy mozimítoszt ír át, posztkoloniális filmelméleti megközelítésben viszont ellenkezőleg: a klasszikus westernnek indiánábrázolásának kiigazítását célozza. A műfaji kommentár éppen attól lesz hatásos, hogy egyfelől emberszerűnek mutatja a klasszikus westernnek zömében – így a *Hatosfogat*ban is – vörös ördögökként ábrázolt indánokat, másfelől ironizál a *Hatosfogat* heroizmusán.¹⁷⁰

A tradicionális heroizmust mutatja görbe tükörben George Roy Hill is a *Butch Cassidy és a Sundance Kölyök*ben. A kevert hangnem azért is válhatott alapelemmé Hillnél, mert jól konvertálható volt a buddy movie műfajában, amelyre, a western mellett, a *Butch Cassidy és a Sundance Kölyök* épült. A kevert hangnem a film védjegyévé vált, meghatározó a nyitány kártyapartijától kezdve (melyben a Sundance-et halálosan megfenyegeti egy cowboy, miközben Butch tréfálkozik) egészen a zárlatig (itt a bolíviai milícia által bekerített, súlyosan sebesült, halálra készülő Butch arról beszél, hogy legközelebb inkább Ausztráliába ránduljanak ki, mert ott legalább beszélnek angolul). Műfaji kommentárként értelmezhető, hogy a finálé párbaját a címszereplők bolondozó szóváltása vezeti fel, ráadásul maga a párbaj végül nem is kerül képre – a film a rejtekhelyéről kitörő két főhős kimerevített képével zárul.

A párbaj klasszikus sémáját írja át a kevert hangnem segítségével Robert Altman a *McCabe és Mrs. Miller* végjelenetében. A botcsinálta hős végig csetlik-botlik a párbajszcénán, és hol lesből, hol véletlenül végez a rá vadászó antagonistákkal, majd – már félig-meddig holtan – a főgonoszt is ártalmatlanná teszi. Utóbbi jelenet egyszerre drámai és komikus, kisszerű és katartikus: McCabe minden heroikus póztól megfosztva, a hóban fekve, és utolsó erejét összeszedve lövi homlokra az óvatlanul feléje közeledő Bart Coyle-t.

A klasszikus párbajszcena több szinten íródik felül Penn *Missouri fejevadászában*. A történet főszála egy lótolvajlásból élő banda kalandjait mutatja be, illetve a csapat főnökének, Tom

¹⁷⁰ Peckinpah ezzel ellentétes módon jár el a *Vad banda* párbajjelenetében: stilizált képek sorában mutatja be a fél mexikói hadseregnek nekimenetelő hősök heroizmusát. Egy végtelenségig egyenlőtlen küzdelmet visz vászonra, amely éppen a kiltástalanságánál fogva értelmezhető kommentárként. A vad banda tagjai a társuk iránti szolidaritás okán a teljes pusztulással járó harcot vállalják, minden mindegy alapon menetelnek neki a halálnak.

Logannek (Jack Nicholson) a sorsát követi nyomon. A westernnek klasszikus konfliktuselve a banda és a fejvadász, Lee Clayton (Marlon Brando) összeütközésében artikulálódik, a film végén Clayton egyenként számol le az egymástól elszakadt tolvajokkal. A *Missouri fejvadász* hősábrázolását és szűzsévezetését tekintve a revizionista műfajfilm iskolai szemléltető ábrája. Hősábrázolásában annyiban rendhagyó, hogy a bandatagok – tehát az antagonisták – a nézői azonosulás alanyai, Clayton pedig kíméletlenségénél és ripacskodásánál fogva a klasszikus westernekből ismert igazságosztó-figura megcsúfolása; a szűzsészevezetésében pedig az a meglepő, hogy az egyes jelenetek szcenírozása fokozottan normaszegő (Logan és a szűz úrilány, Jane Braxton szerelme a lány szemérmetlen felajánlkozásával szökken szárba), továbbá, hogy az akciók helyett az epizódok dominálnak (lásd: 3.5.1.*).

Kivált a párbajszcénák klisérombolóak, részben azért, mert Penn a kevert hangnemre épített. Clayton nem szemtől szemben áll ki ellenfeleivel, hanem lesből teríti le őket, ráadásul valamennyit akkor, amikor a legkiszolgáltatottabb: az elsőt szeretkezés, a másodikat ürités, a harmadikat alvás közben lepi meg. Mindhárom jelenet a haláleset okozta sokkot keveri vígjátéki elemekkel: az elsőben az alsóneműben lévő partnerét meghágni igyekvő lótolvaj, a másodikban a pottyantós vécéből csupasz alfelével kihanyatló figura, a harmadikban pedig a női ruhában szónokló Clayton látványa komikus hatású. Ezek a jelenetek a klasszikus párbajszcénát újszerű módon mutatják be, pontosabban *nem* mutatják be, hiszen párbajra nem is kerül sor a felek között. Megtagadva van jelen a párbaj a film két további pontján is: előbb Logan elvágja az alvó Clayton nyakát, de a néző csak a végeredményt látva értesül erről, majd Logan és a Claytont felbérítő, nyomorékká lett David Braxton között játszódik le egy kurta – ámde komikus pillanatokban gazdag – lövöldözés.

Az eddigi filmek jobbára a hangnemkeverés kommentárként alkalmazását példázták, de alkalmasint a hangnemváltás is lehetett hasonló szerepű. Mark Rydell a *Cowboyokban* például a hangnemváltás segítségével vizsgálja felül a hagyományos heroizmust. A film rendhagyó hőstipológiát használ, hiszen egy tizenéves fiúkból álló kis csapatot helyez a középpontba. Will Andersennek (John Wayne) több száz mérföldre kell a marháit elhajtania, hogy eladhassa őket, de marhapásztorai cserben hagyják, amikor a környéken kitör az aranyláz. Andersen jobb híján tapasztalatlan kisgyerekekből verbuvál csapatot, akik állják a sarat, akciójukat mégsem koronázza siker, ugyanis mindenre elszánt haramiák az útjukat állják. Hogyan viselkedik egy cserkészcsapat tradicionális hősszerepben? – maga az alaphelyzet szabályosan kínálja magát a kevert hangnem alkalmazására, és Rydell él is a lehetőséggel. Előbb az anyafigura utáni vágy artikulálódását mutatja meg komikus(abb) szöveggörnyezetben (a fiúk egy mobil bordélyházzal találkoznak a folyóparton, de késztetéseik kiélését meggátolja Andersen jobbkeze, Jebediah Nihltlinger), majd ezután az

apafigura elvesztését taglalja egy brutális jelenetsorban (a csapatot végig követő gengszterek éjszaka lecsapnak, majd akkurátusan megkínózzák és kivégzik Andersent).

3.8.5.2. A kevert hangnem szerepe a klasszikus hősszerepek újragondolásában: Altman *Hosszú búcsújának* példája

Korábban láthattuk, hogy az amerikai mozitörténelem ikonjai – például a magánnyomozó vagy a western magányos hőse – miként kerültek revízió alá a Hollywoodi Reneszánszban. A hősszerepek átértékelése során szerep jutott a kevert hangnemnek (esetleg a hangnemkeverésnek) is, mint ezt a *Missouri fejevadász*, a *Kis Nagy Ember*, a *Cowboyok* vagy éppen a *Kínai negyed* és a *Hosszú búcsú* példája mutatja. A *Kínai negyed*ben már a magánnyomozó kiállása sokatmondó: J.J. Gittes mosolyra fakasztó jelmezt, az orrán ejtett sebet takaró jókora gézkötést visel a jelenetek jó részében (a sebet a Roman Polanski rendező által alakított alvilági figura ejtette), miközben az emberi gonoszság legmélyebb bugyraiba merül alá. Altman a *Hosszú búcsú*ban hasonlóképpen a kevert hangnemet (is) használja a klasszikus zsánerhősök szerepváltozatainak felülvizsgálatához.

Korábban már arról is volt szó (3.4.1.*), hogy a *Hosszú búcsú* triviális eseményeket elősoroló nyitójelenetében rögtön megkezdődik a magánnyomozó évtizedek alatt kanonizálódott típusának felülvizsgálata („Mindjárt adok kaját, csak előbb rágyújtok” – mondja Marlowe félig-meddig a macskájának, félig-meddig magának, egyszerre ígérve ezzel egy, a magándetektív imágójához kötelezően hozzátartozó cselekvést – a cigarettára gyújtást –, és egy másikat – a macska megetetését –, mely utóbbi viszont, végletes hétköznapiságánál fogva, épp ezt az imágót ássa alá). A macskaetetés mellékszála azonban éppen csak elkezdí a magándetektív tradicionális szerepének újrahangolását. A folyamat elmélyítésében a kevert hangnemnek is fontos szerep jut, ezt példázza a film elején, a rendőrségi vallatócellában játszódó jelenet, amelyben Marlowe-t barátja, Terry eltűnéséről faggatják. Az ujjlenyomátvételezésen átesett hőst a rendőrök belövik a cellába, mire ő látványosan otthagyja a falon és a kukucskalóablakon a tenyérnyomát, majd a záporozó kérdések közben infantilisen kifesti az arcát – a jelenet tehát burleszkeket idézően kezdődik, ám amikor megtudjuk, hogy Terryt gyilkossággal gyanúsítják, egy csapásra drámába fordul át.

Más jelenetek a hagyományos műfaji szerepeket írják felül a kevert hangnem segítségével. Egy alkalommal Marlowe kihallgatja Dr. Wade és a rejtekhelyéül szolgáló klinika vezetője között lefolyó parázs vitát, de mindezt úgy teszi, hogy közben az orrát szorosan az ablaküvegre tapasztja – mint a kisgyerekek szokták –, és ettől komikussá válik. Hangsúlyosan a hangnemkeverésre épül a zárókép: a régi típusú erkölcsi kódex hithű lovagjaként eljáró, ezért a barátját körömszakadtáig fedező nyomozó végül is végez Terryvel – a leszámolást

követően pedig önfeledt táncba kezd. A kevert hangnem itt is a klasszikus noirhős újrapozicionálását célozza, csakúgy, mint a nyitányban Marlowe macskájához fűződő viszonyának a taglalása.

A *Hosszú búcsú*-ban a kevert hangnem nem csupán a klasszikus magánnyomozó figurájának újrarajzolását segíti, hanem az *antagonista-szerepek* átértelmezését is. A Marlowe-nak Terry egykori megbízójánál, a rosszéletű Marty Augustine-nál tett látogatását tárgyaló jelenetben meglehetősen szélsőséges hangulati hullámváz figyelhető meg. Augustine kedélyeskedve üdvözli Marlowe-t, ezután bekísérteti és ajánlózza az egy korábbi jelenetben általa brutálisan arcon csonkított – ámde bevallása szerint imádott – barátnőjét, majd pedig – afféle action gratiuit-szerű gesztussal – gatyára vetkőzik (!), és levetkőzteti a sameszeit is annak bizonyítására, hogy nincs semmi titkolnivalója. Altman egyik kedvelt megoldása, hogy nagy adag infantilizmussal látja el hőseit (*Tolvajok, mint mi; M.A.S.H.; Kaliforniai pókerparti*), de más filmjeivel szemben itt kiváltképpen megnehezíti a figurák infantilis viselkedésének értelmezését az Augustine által nem sokkal korábban a barátnője ellen elkövetett brutális – ráadásul lassítva megmutatott – merényletnek a jelenetben erőteljesen hangsúlyozott emléke.

3.8.6. Kevert hangnem a hangsávon: keresztirányú dialógusok

Robert B. Ray hívja fel rá a figyelmet, hogy Godard *Kifulladásig*-jának dialógusépítkezése mennyire hatott a hollywoodi filmre, már a *Bonnie és Clyde*-tól kezdve. Ray keresztirányú dialógusnak (conversation-at-cross-purposes) nevezi azt a párbeszédformulát, amelyben a kapcsolat kérdés és válasz között csak felszíni, és ez ironikus és/vagy komikus hatást kelt: „A keresztirányú dialógusok (»Ismeri William Faulkner-t?«, »Nem, ki az? Lefeküdtél vele?«) újra és újra feltűnnek az 1960-as és 1970-es évek amerikai filmjében, legnyilvánvalóbban a *Bonnie és Clyde*-ban, a *Butch Cassidy és a Sundance Kölyök*-ben, az *Ilyenek voltunk*-ban, a *Taxisofőrb*-ben, a *Smokey és a banditá*-ban, illetve a *Szombat esti láz*-ban.”¹⁷¹ A keresztirányú dialógusokkal, illetve az oximoronszerű monológokkal („Még szerencse, hogy nem szeretem a spenótot, mert ha szeretném, akkor megenném, pedig utálok” – mondja Ferdinand a *Bolond Pierrot*-ban) folytatott játék legalább annyira népszerű lett a kortárs filmben, mint a hangnemkeverés egyéb módzatai. A hetvenes évekkel nem szakadt meg a keresztirányú dialógusok és a kevert hangnem hagyománya, sőt napjainkban virulensebb, mint valaha (*Kutyaszorító*-ban; *Ponyvaregény*; *Véresen egyszerű*; *A halál keresztútján* stb.).

¹⁷¹ Robert B. Ray: *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930–1980*. p. 277.

4. SZUBJEKTÍV REALISTA MŰVELETI SÉMÁK

4.1. Bevezető

Az objektivizálódó filmkép a szereplők szubjektumában zajló folyamatok megmutatását másodlagosnak tekinti, a szubjektivizálódó filmkép ellenkezőleg: a figurák személyes látásmódjának, lelkivilágának a feltárását tartja szem előtt. A két tendencia mégis együtt, egymást támogatva és erősítve fejlődött már az európai művészfilmben is. A Hollywoodi Reneszánszban hasonlóképpen történt: több film egyszerre teljesítette a bordwelli értelemben vett szubjektív és objektív realizmus minimumát.

David Bordwell modernizmus-konceptiójában a szubjektivitás a szereplők mentális állapotának a bemutatását jelenti. Többek között ezért is használható ez a koncepció a Hollywoodi Reneszánszban lejátszódó folyamatok leírására: a hollywoodi film szubjektivizálódása az alkotó szubjektív látásmódjának erősödése helyett inkább a filmbeli szubjektum helyzetének megjelenítésére irányuló technikák preferálását jelentette, és ez sokban eltért az európai tendenciáktól. Néhány mű jelentett kivételt, mindenekelőtt Penn Mickey, az ásza, Mazursky Alex Csodaországbanja, Hopper Az utolsó mozifilmje.

Jóllehet a filmtörténetben az intenzív szubjektivitással folytatott kísérletek egyidősek a film művészeti státuszba vételét célzó próbálkozásokkal (mint az expresszionista és az impresszionista stílusiskola működése ezt ékesen bizonyítja), a szubjektív realista műveleti sémák igazán a hatvanas évek elejétől lettek az európai művészfilm kellékei. Mint David Bordwell írja, az ötvenes évek végéig az „olasz modell szerinti objektív valóságosság volt a meghatározó elbeszélői konvenció. Főleg flashback-filmek – *A vihar kapujában* (1950), a *Júlia kisasszony* (1950), az *Élni* (1952), a *Várakozó nők* (1952) és a *Lola Montés* (1955) – aknázták ki a szubjektivitást.”¹⁷²

Az ötvenes–hatvanas évek fordulójától – kivált Európában – egyre több film használta ki az objektív és szubjektív műveleti sémák összejátszatásában rejlő lehetőségeket, azaz „ekkor tetőzött az objektív és a szubjektív realizmus közötti többértelmű interakció.”¹⁷³ A *Szerelmem*, *Hiroshima* és a *Tavalý Marienbadban* című filmek játszották a főszerepet abban, hogy a szubjektivitás teret nyert a hatvanas évek elejének európai művészfilmjében, majd a műfaji filmekben is (Jean Rollin: *A vámpír megerőszkolása*; Jesús Franco: *Vampiros lesbos*; Dario Argento: *A kristálytollú madár*; Nicholas Roeg: *Ne nézz vissza!*).¹⁷⁴

¹⁷² David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. p. 241.

¹⁷³ ibid.

¹⁷⁴ cf.: Pápai Zsolt: *Kisért a jövő* (Ne nézz vissza!). Filmvilág, 2006/3. pp. 22–23.

Resnais munkáinak hatása nem állt meg Európa határainál. Ha az egyes időhatárokat olyan határozottan eltörölő film, mint a *Tavalý Marienbadban*, nem is készült a hollywoodi vagy az off-hollywoodi színtéren, Resnais inspirációja erős volt Egyesült Államokban is, mégpedig elsősorban a hatvanas évek közepén született filmekben. *A zálogos*, a *Mickey, az ász* és a *Másolatok* jelentős kísérlet volt annak az elbeszélésmódnak a meghonosítására, amely nem pusztán változtatja vagy összekeveri az idősíkokat, hanem cseppfolyóssá teszi határaikat, és ezzel egy belső, szubjektív időélményt igyekszik megfogalmazni. Ez a három film elsősorban ebben különbözött más hollywoodi művektől. A szubjektivitás ugyanis korábban sem volt idegen a hollywoodi filmtől¹⁷⁵, sőt Hitchcocknál (*Elbűvölve*; *Szédülés*) vagy a noirokban egészen szubverzív példák is akadnak (a *Laura* [1944] a játékidő felétől álomként is értelmezhető, *A gyilkosok* [1946] szokatlanul komplex flashbackekkel él).

A dolgozat következő részében azt követem nyomán, hogy a szubjektív realista műveleti sémák alkalmazásai milyen stációkon mentek át a Hollywoodi Reneszánszot közvetlenül megelőző években, illetve magában a Reneszánszban. Megjegyzendő, hogy a szubjektivitással élénken kísérleteztek Hollywoodon kívül is. A Corman-műhelyben és más független stúdiókban számos film készült, amely merített az európai inspirációból, és bőségesen tartalmazott szubjektív képsorokat (*Trip*; *Kábulat*; *Fej*).

A szubjektív ábrázolásmódok hollywoodi történetében határpont John Boorman *Point Blank*-je, ugyanis radikálisabb és kevésbé radikális megoldásokkal egyaránt él. Két utat jelöl tehát ki a hollywoodi szubjektív realizmus számára, és ezek közül inkább az utóbbi – az idősíkváltásokat *jelző* ábrázolás – lesz népszerű. Mindazonáltal az oldottabb időmontázs sem tűnik el teljesen: igaz, az elutasítottságának megnövekedésével párhuzamosan a szerepe csökken, de – Robert Altman tudatfilmjei, Coppola *Magánbeszélgetése* vagy Penn *Éjszakai lépések*-je illusztrálja – még a hetvenes évek derekán is kísérleteznek vele.

4.2. Szubjektív realizmus a hollywoodi filmben 1967 előtt

A zálogos, a *Mickey, az ász* és a *Másolatok* fontos állomás az európai hatások fősodorbeli intézményesülésének történetében, jóllehet az áttörést egyik sem hozta meg. Ebből a szempontból fokozati különbség van köztük, azt szemléltetik, hogy a szinkronidejű európai művészfilm inspirációja miként nyert *egyre nagyobb* teret az amerikai filmben, illetve Hollywoodban. *A zálogos* (1965) hollywoodi rendező filmje, de alig ismert színészekkel,

¹⁷⁵ Deleuze más véleményen van. Szerinte „az amerikaiak túl tárgyilagos felfogása” miatt a rendezők sokáig tartózkodtak a szubjektivitástól. (cf.: Gilles Deleuze: *Az idő-kép* [ford.: Kovács András Bálint]. Budapest: Palatinus, 2008. pp. 68–69.) Ez az állítás annak ellenére megfontolandó, hogy már a korai amerikai filmben találunk intenzív szubjektivitással kísérletező darabot (Edwin S. Porter: *A sajtazabáló álma*).

független stúdióban készült, és a hollywoodi forgalmazási rendszerbe sem került be. Ezzel szemben a szintén független gyártású és szintén hollywoodi rendező által készített *Mickey, az ász* (1965), illetve a *Másolatokat* (1966) már egy-egy nagy hollywoodi stúdió forgalmazta, előbbit a Columbia, utóbbit a Paramount. Bár mindhárom mű idővel kultuszfilmmé vált, a maga korában egyik sem volt financiálisan sikeres.

A narratív történetírás örök ellentmondása, hogy míg logikájában egyfelől a folyamatos fejlődés mellett érvel, addig másfelől – a korszakolással – a töréseket, a cezúrákat, a folyamatosság megszakadását hangsúlyozza. Nincs ez másként a Hollywoodi Reneszánsz esetében sem. Ez a dilemma artikulálódik a korszak határainak kijelölésében is. Az amerikai film megújuló tendenciáinak az ismertetését nyugodton kezdhethetjük az 1965-ös évvel: *A zálogos* és a *Mickey, az ász* indokolná ezt, hiszen mindkét film az európai inspiráció megnövekedését jelzi, jóllehet ez az inspiráció ekkor még nem hódít szélesebb körben. Különösen érdekes a *Mickey, az ász* pozíciója, ugyanis ez az egyik legerőteljesebb kísérlet az egész Hollywoodi Reneszánszban az európai eredmények hollywoodi integrálására.

4.2.1. Sötétség és köd New Yorkban (Sidney Lumet: *A zálogos*)

Sidney Lumetnek nagy szerep jutott a Hollywoodi Reneszánszban a megújulást elősegítő technikák meghonosításában. Első nagyjátékfilmjétől kezdve a hollywoodi filmnyelv felfrissítésén dolgozott – az 1957-ben készült *12 dühös ember* a televíziós esztétika Hollywoodba importálásában játszott főszerepet –, majd a hatvanas évek elejétől a távolkeleti és európai formanyelvi forradalom eredményeinek adaptálása foglalkoztatta. Ennek tanújelét először *A vihar kapujában* televíziós változatában (1960), majd – furcsa módon – egy csaknem minden ízében hagyományos stúdióprodukcióban adta. *A Bombabiztos* (1964) klasszikus vonalvezetésű, hidegháborús sci-fi-thriller, amelynek fináléja a nukleáris holokauszt bekövetkeztéről tudósít: a Chris Marker *Leszállópályáját* idéző szűk fél percben állóképeket látunk gyors egymásutánban New York különböző pontjairól.

A Bombabiztos még csak néhány másodperc erejéig mutatta Lumet európai film iránti érdeklődését, az utána készült *A zálogos* viszont már hathatósan jelezte ezt. Lumet a New York-i iskola mellett kivált a nouvelle vague-ból merített, de a brit újhullám is megérintette.

Edward Lewis Wallant regénye kínálta magát egy mozgókép-feldolgozáshoz, mégpedig a mozira, filmre utaló kitételek¹⁷⁶ mellett a flashbackekkel teletűzdelt előadásmódja, illetve

¹⁷⁶ Lásd például a következő mondatokat: „Az az igazság, hogy Hollywoodot csak a pénz érdekli. [...] Hollywood számára a kultúra egyszerűen tiltott szó. [...] Nagyon sokat kell tanulniuk az európaiaktól.” „Hollywood másik baja, hogy nem hajlandó szembenézni az étellel.” Ezek a mondatok mintha a leendő adaptátor figyelmét hívnák fel a feldolgozás során követendő magatartásra, az európai minták figyelembevételére. Edward Lewis Wallant: *A zálogos*. Budapest: Európa könyvkiadó, é.n. (Modern Könyvtár 162.) p. 40., 42.

néhány montázsjelenete¹⁷⁷ okán. Lumet hűségesen követte a regény cselekményét, és annak komplexitását is átvette. A film – csakúgy, mint a könyv – több regiszteren szólal meg: egyrészt egy férfi lelki kálváriájának rajza; másrészt allegória a dehumanizált társadalomban élő modern emberről; harmadrészt társadalmi látlelet a naturalista színekkel festett Harlemről.

A történet középpontjában az Auschwitz-ot megjárt lengyel zsidó, Sol Nazerman áll, aki igyekszik minden emberi érzést kiirtani magából. Nazerman a mindentől, még önmagától is elidegenedett Ember fenoménje, az egész emberiség bűneinek és szenvedéseinek letéteményese. A Harlemben működtetett zálogházának a polcain összezsúfolódott tárgyak a szublimálódott álmok és elporladt törekvések szimbólumai, míg a bolt egyfajta mikrokozmosz, amelyben ő, Sol (latinul: Nap) kegyetlen istenségként uralkodik.¹⁷⁸ A történet mégsem a kárhozatról, inkább a megváltásról szól, arról a hosszú útról, amit Nazermannak meg kell tennie ahhoz, hogy ismét érző ember lehessen – ezen az úton segédje, a fiatal Jesus támogatja, aki mindazonáltal szintén harcot vív önmagával.

Sidney Lumet adaptációja az amerikai cenzúratörténetben kitüntetett jelentőségű, lévén ez a volt az első film az 1920-as évek óta, amely (deréktől felfelé) meztelen nőt mutatott¹⁷⁹, mégis megkapta a jóváhagyó bizonyítványt a PCA-tól. Ám *A zálogos* nem emiatt lett az amerikai filmtörténet megkerülhetetlen darabja, inkább stiláris megoldásai okán, a Nazermant kísértő emlékek megjelenítését célzó szubliminális képek, vagy a múltbeli idill felidézését szolgáló lassított felvételek (lásd például a háromperces nyitányt) újszerű szemléletet jeleztek.

Ennek a szemléletnek a forrása a francia újhullám volt. Lumetet a nouvelle vague mindkét irányzata ösztönözte: a Cahiers-kör hatása kivált a beavatatlan statisztériával készült külső felvételeken (például a főcímen, vagy a film végén Jesus futásakor) látszik, a balpartiaké a film szerkezetén. Lumet Alain Resnais-nek azokat a munkáit – a *Szerelmem*, *Hiroshimát*, a *Tavalý Marienbad*-ban és a *Murielt* – használta inspirációul, amelyek megújították az idő filmes ábrázolását. Mindhárom film tárgya az emlékezet és a felejtés működése, illetve viszonya: a *Hiroshima*, a *Marienbad* és a *Muriel* egyaránt a kifejezhetetlen múlt kereséséről szól, a középpontban emlékeik által vég nélkül kísértett emberekkel. A *Marienbad* és a *Muriel* hősnője; a *Hiroshima* építész és a *Marienbad* hőse; végezetül pedig a *Muriel* Bernardja az emlékezés tudatosságának három fokozatát képviselik – ezeket a fokozatokat járja be Sol Nazerman *A zálogos*-ban.

*A zálogos*t a három Resnais-film közül inkább az első (a *Hiroshima*) és a harmadik (a *Muriel*) ösztönözte. A *Szerelmem*, *Hiroshima* azt mutatta be, hogy milyen rettentő mértékben nehezedik az egyénre a jelenben továbbélő múlt, és ehhez a rendező – többek között – az

¹⁷⁷ Lásd például a 7. fejezetet. *ibid.* pp. 95–101.

¹⁷⁸ cf.: Sz. Kiss Csaba: *Utószó*. In: *ibid.* p. 301.

¹⁷⁹ A Nazerman feleségének koncentrációs táborbeli megbecstelenítését és megaláztatását elmesélő jelenetben.

egyedimenziókból származó villanásnyi képek montázsát használta (például abban a jelenetben, amelyben a francia színésznő az alvó japán építészt nézi, és erről a háború alatti német szerelmének a halála jut az eszébe). A *Szerelmem*, *Hiroshima* és *A zálogos* egyaránt a történelem kegyetlenségének és egy magánéleti traumának az egymásra kopírozására tesz kísérletet. Ugyanakkor Lumet el is távolodik Resnais-tól, hiszen kevésbé tételes a módszere: nála a történelem drámája és az egyéni dráma között nagyon is közvetlen, direkt, azaz nem spekulatív a kapcsolat. Nem mellékes, hogy Resnais jelen és múlt terhekkal teli viszonyának bemutatását már kisfilmjeiben megkísérelte: a közvetlenül a *Hiroshima* előtt készült dokumentumfilm, a *Sötétség és köd* tárgya – a haláltáborok jelenben kísértő emléke – ráadásul hasonló volt *A zálogos*éhoz.

A *Hiroshima* mellett *A zálogos* másik fő forrása a *Muriel* volt. Ez Resnais legrealisztikusabb filmje az első három közül, hétköznapi embereket mutat hétköznapi szituációkban. Hiányzik a *Hiroshima* tételessége és a *Marienbad*-ot jellemző „múzeumi dermedtség” (Susan Sontag) is belőle: „A *Muriel*-ben az absztrakció finomabb és bonyolultabb, mert Resnais ez alkalommal a mindennapok valóságában fedezi fel évszázadok mondanivalóját, s nem távolodik el tőle sem időben (lásd a *Hiroshima* flashbackjeit), sem térben (lásd a *Marienbad* kastélyát).”¹⁸⁰ A hasonlóságok mellett természetesen különbségeket is találni *A zálogos* és a *Muriel* között. Az absztraktivitás foka más a két filmben, továbbá különbség van a jelenetek drámaiságának tekintetében is. Míg *A zálogos* tele van drámai nagyjelenetekkel, addig a *Muriel* egyik jellemző vonása éppen a drámaiatlanság.¹⁸¹

Alain Resnais filmjeinek hatása *A zálogos*-ban a montázs- és a plánszekvenciák váltakozásán is látszik. Mind a *Hiroshimában*, mind a *Marienbad*-ban Resnais hosszú beállításokat kevert gyorsmontázzsal, és Lumet őt követi. Jellemzően Nazerman és Jesus bevezetése a történetbe, illetve megkülönböztetése egymástól e két formanyelvi megoldás mentén történik: míg előbbi személyével a montázs, utóbbival a hosszú beállítás asszociálódik.¹⁸²

A zálogos-ban a montázsnak különösen nagy szerepe van a jelentésteremtésben. A Nazermant kísértő múlt megjelenítését célzó képek hossza fokozatosan nő a történet előrehaladása során – kezdetben még csupán kettő–négy (!) kockányi a képtöredékek hossza, később viszont több másodpercesek lesznek az emlékképek –, és mindez az emlékezés

¹⁸⁰ Susan Sontag: *Resnais Murielje*. In: Uő.: *A pusztulás képei*. Budapest: Európa könyvkiadó, é.n. (Modern Könyvtár 215.) pp. 234–235.

¹⁸¹ „Resnais aggályosan kerüli a közvetlen elbeszélést – írja Sontag. – Érzelmi töltésüket tekintve egyszintű, rövid jelenetek láncolatát kapjuk a rendezőtől, s ezek fókuszába a négy főszereplő életének válogatottan drámaiatlan mozzanatait állítja.” *ibid*: pp. 227–228. A drámaiatlanság legerőteljesebben abban a jelenetben érzékelhető, amelyben Bernard lelövi egykori katonatársát: az alig néhány másodperces jelenet elidegenítő módon kizárólag totálokra épül.

¹⁸² Jesust – első feltűnéseikor – kizárólag egy beállításban mutatja Lumet, készüljön bár a felvétel az otthonában vagy a zálogházban.

tudatosodását érzékelteti, azt a folyamatot, amely során a hős szembenéz múltjának démonaival. A fordulópont a film második felében kerül sor. A villanásnyi (többször szubliminális) vágóképek a film során végig kizárólag a múlttal asszociálódnak, éppen ezért meglepő az a jelenet, amelyben jelen idejű vágóképeket látni.

A főhős felkeresi munkaadóját, a maffiózó Rodriguezt, aki a zálogházat pénzmosó gyanánt tartja fenn. Nazerman eddig a pillanatig nem foglalkozott azzal, hogy a boltja alvilági ügyletek fedőcégeként működik – a kétségeit, akárcsak az emlékeit mélyre temette magában –, ám amikor találkozik egy szintén Rodrigueznak dolgozó, és általa tönkretett prostituálttal, naivan megpróbálja védelmébe venni a lányt, és panaszt tesz a főnökénél. A Rodriguez lakásán lefolytatott beszélgetés végén ismét előkerülnek a filmben a szubliminális-közei képek, de nem a múltból, hanem a jelenhez kapcsolódnak: Rodriguez arcát mutatják. A maffiózóról készült vágóképek ugyanúgy megrettentik Nazermant, mint múltjának emlékserepei – a montázssal múlt és jelen rettenete exponálódik egymásra. Nazermanban ekkor tudatosul végérvényesen, hogy egy emberi külsőt öltő rém szolgája, ekkor ébred rá, hogy önző közönyével egy ugyanolyan gonosz hatalom kiszolgálója lett, mint amelyik meggyalázta feleségét, kiirtotta családját és őt magát testi-lelki nyomorékká tette. Amikor Rodriguez megfenyegeti, rádöbben, hogy a pénz világa nagyban hasonlít a koncentrációs táborok világához, amennyiben emberek tönkretételén alapul. (Megjegyzendő, hogy két világ egymásra kopírozása már korábban megkezdődik: a főcím vágóképei – a cipőkkel, ruhákkal teli kirakatokról készült felvételek – mintha egy lágerben készültek volna; továbbá Nazerman flashbackjeiben és a zálogházi miliőben is hangsúlyozottan mutatja a rendező a rácsokat.)

A *zálogosban* egy ember belső világának a megjelenítésére a Resnais-féle montázstechnika adaptálásával került sor, és ez számos amerikai rendezőt inspirált. A film jelentősége az európai művészfilmes hatások amerikai honosításában, továbbá az objektív és szubjektív realista sémák közötti interakció megteremtésében áll. Lumet a külső világ képét is realistára hangolta, végig natúr helyszíneken (Harlemben) forgatott. A *plein-air* felvételek, valamint az ipari táj szerepeltetése¹⁸³ a New York-i iskola és a brit újhullám hatását jelzi.

4.2.2. Godard *Nyolc és félje* (Arthur Penn: *Mickey, az ász*)

A nagy modernisták közül az egyik legkiterjedtebb hatást Fellini gyakorolta Hollywoodra. Mindez nem csupán munkáinak önértékéből, hanem filmjeinek Egyesült Államokbeli – többek között Oscar-díjakban megmutatkozó – kritikai elismertségéből és közönségsikeréből következett. Fellini művei legkevesebb három fronton hatottak Hollywood újat akaró

¹⁸³ Miss Birchfield, a Nazerman közönyét megtörni szándékozó középkorú nő ipari környezetben lévő lakásának leírása nem szerepel a könyvben.

középnemzedékére és fiataljaira: álomdramaturgiájukkal (illetve szubjektivitásukkal), szerzői önreflexivitásukkal és a kóborlásforma új változatainak kidolgozásával. Ezeknek a részleges intézményesülése a hollywoodi moziban, illetve az amerikai művészfilmben azt jelzi, hogy Fellini hatása jelentősebb, mint a műveire tett direkt utalásokkal élő filmekből sejthető.

Fellini több munkája is döntően hatott a hollywoodi rendezőkre (lásd a *Cabiria éjszakái* és a *Charity, drágám*, az *Amarcord* és *A rádió aranykora*, *Az édes élet* és a *Sampon* párhuzamait, vagy a *Brewster McCloud*-nak a *Júlia és a szellemek*et idéző cirkuszi fináléját), a Fellini-életműnek az amerikai rendezőket leginkább inspiráló darabja azonban a *Nyolc és fél*. Ez a film a formai megoldásain túl azért is lehetett etalonná a hetvenes években feltűnt hollywoodi nemzedékek számára, mert katalogizálta az őket foglalkoztató dilemmákat: Fellini opus magnuma hol az alkotás szülte kínok bemutatásához szolgáltatott modellként (*Mindhalálig zene*), hol konkrétan a filmkészítéssel járó gondok ábrázolásában segített (*Alex Csodaországban*), hol pedig a világnézeti kérdésekkel és a művészet társadalmi hatékonyságának problematikájával küszködő művész önportréjának felvázolását ösztönözte (*Csillagporos emlékek*). A *Nyolc és fél* hatása napjainkig ér, elég csak *A tökéletes trükkre*¹⁸⁴ (Christopher Nolan) vagy *Az utolsó adásra* (Robert Altman) gondolnunk. Utóbbi film különösen érdekes a *Nyolc és fél* hatástörténete szempontjából, hiszen a fő forrása nem is Fellini műve, inkább a Fellini művétől inspirált *Mindhalálig zene* volt.

Fellini hollywoodi redivivusa nem volt látványos, a rendező felfedezését egy olyan film kezdte meg, amellyel kapcsolatban máig inkább Godard ösztönzését hangsúlyozzák a kritikusok és a teoretikusok.¹⁸⁵ Pedig Arthur Penn *Mickey, az ász* című, 1965-ben forgatott munkája – elsősorban a szubjektivitása és szerzői reflexiói miatt – sokkal erősebben kapcsolódik a *Nyolc és fél*hez, mint Godard bármely filmjéhez.

4.2.2.1. A *Mickey, az ász* és Godard

Abban mindenki egyetért, hogy a *Mickey, az ász* a hatvanas évek egyik legeurópaibb amerikai filmje, és többé-kevésbé abban is konszenzus van a teoretikusok között, hogy a nouvelle vague inspirációja a legnyomatékosabb benne. Mindenekelőtt – tartják az elemzők – az intertextekkel folytatott játékok jeleznek újhullámos kapcsolatokat. A filmben valóban

¹⁸⁴ *A tökéletes trükk* a hamar Hollywoodba hívott brit rendezőseni *Nyolc és fél*je. A cselekmény a XIX. század végén játszódik, amikor egyszeriben megsokasodtak a világban a főállású szemfényvesztők, szabadulóművészek, mágusok és boszorkánymesterek, és amikor megjelent az illúzióiparban hamar legkelendőbbé vált portéka: megszületett a mozi. *A tökéletes trükk* bujtatott vallomás az illúzióiparról, a bűvészet örvéen a moziról szól. Szolid kiállítás a szerzői közönségfilm, a személyességet sem nélkülöző minőségi szórakoztatás álomgyári érvényessége mellett. A két egymással vetélkedő bűvész közül az előnyös adottságait kamatoztató Borden alkot, a korlátozott képességeit csúcstechnikával ellensúlyozó, ezért idővel identitását veszítő Angier pedig másol – és nem kétséges, hogy Christopher Nolan melyikükre szavaz.

¹⁸⁵ cf.: Robert Kolker: *A Cinema of Loneliness*. pp. 21–30.



bőségesen találhatók szövegközi idézetek, ámde ezek önmagukban nem meggyőzőek az erős francia kapcsolat kimutatásához (a *Négyszáz csapást* citálja az a jelenet, melyben Mickey gyorsított felvételen rendet rak a hotelszobában; a központi mulatót Xanadunak hívják, akár Kane kastélyát az *Aranypolgárban*; Mickey egyik munkaszerzési kísérletekor *A bíboros* című Preminger-film plakátja látható egy mozi portálján stb.).

A másik fő érv a *Mickey, az ász* nouvelle vague-hoz fűződő viszonyának a bizonyítására a godard-i montázstechnika használata. Ennek nyomai kétségtelenül megtalálhatóak a filmben, de Penn montázstechnikája nem annyira rendhagyó, mint Godard-é. Bordwell írja Godard-ról: „Mivel a beállításait úgy szerkeszti meg, hogy fogalma sincs arról, miképpen illeszkednek majd a vágóasztalon, bizonyos fokig mindegyik megőrzi az önállóságát, s olyan (kis vagy nagy) tömböt képeznek, amelyek szükségszerűen ütközni fognak a következőkkel, bármik is legyenek azok.”¹⁸⁶ A godard-i technika védjegyét jelentő ugró vágásokra, valamint az illesztések tudatos roncsolására Penn-nél csak kevés és kevésbé szubverzív példa akad. Az elejfőcímben két alkalommal is hibásan illeszkedő snitteket látni (az alagútból kirobogó, egymást követő két autó snittjei után – a fékezéskor – kimarad egy kis időszegmens), de ez a megoldás – elsősorban azért, mert a kamera pozíciója a második snittnél megváltozik – korántsem annyira radikális, mint Godard ugró vágásai esetében.

Penn más esetekben is csak óvatosan zavarja meg a kontinuitást. A kevés esetek egyike Mickey és a cég impresszáriója, Rudy Lopp főcím után álló beszélgetése, melynek végén a Mickeyről készült – Rudy ellensnittjeivel megszakított – vágóképek csak lazán illeszkednek egymáshoz (de még itt sem nagyon feltűnő a kontinuitás megszakadása: értelmezhető mindez úgy is, hogy Rudy szavai közben Mickey egyszerűen változtatott a testtartásán).

Mindent összevetve a *Mickey, az ász* hagyományosabb filmnyelvet használ, mint az elemzők sugallják: Penn alkalmazza ugyan Godard technikáit, de tartózkodóan él velük. A rendező legfőbb európai forrása nem a nouvelle vague volt, a godard-i megoldások elleplezték a fontosabb filmtörténeti inspirációt: Felliniét. Mindez összhangban áll azzal, hogy a *Mickey, az ász* – hangozzék bármily furcsán – titkolt kitárulkozásvágy szülte. A *Mickey, az ász*ban ugyanis a főhős a szerző maga, ráadásul a film a *Nyolc és fél*hez hasonlóan önterápiaként mutatja be az alkotási folyamatot. Így nézne ki a *Nyolc és fél*, ha történetesen Godard forgatja.

4.2.2.2. A *Mickey, az ász* és Fellini

Ahhoz, hogy Fellini inspirációját kimutathassam a *Mickey, az ász*ban, megvizsgálom a film fabuláját és narratív technikáit, továbbá a hősbárázolás jellegzetességeit, majd a szerzői önreflexivitás módját.

¹⁸⁶ David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. p. 335.

Az elbeszélés középpontjában a maffia elől menekülő nevenincs showman áll. Nem világos, hogy miért menekül, sőt idővel az is kérdésessé válik, hogy üldözik-e egyáltalán. A *Kafka A per* című regényének szellemét is megidéző történet előrehaladtával egyre erősebben merül fel a feltételezés, miszerint Mickey inkább az üldözési mániájának, mintsem a maffiának van kiszolgáltatva. Ez a filmben ki is mondatik: „Bujkálsz, de nem tudod, hogy ki elől. Egy bűn miatt, amit lehet, el sem követtél” – jegyzi meg Mickey egyik alkalmi barátnője a hotelszobában.

Mickey üldözőinek kiléte csupán egy a számos bizonytalansági tényező közül. A fabula ideje és helye ugyanis szintén tisztázatlan. Sokszor nem tudni, mennyi idő telik el két jelenet között, bár az kikövetkeztethető, hogy hozzávetőleg négy évet fog át a film. A fabula helyszínei szintén kérdésesek. Jóllehet konkrét városnevek hangzanak el – Mickey Detroitból menekül Chicagóba –, számos érv szól amellett, hogy a mese egy része a hős fejében játszódik. Rögtön az álom vagy fantáziaképként értelmezhető nyitóbeállítás, majd a főcím alatti montázs ezt valószínűsíti. *Az édes élethez*, illetve a *Nyolc és fél*hez hasonlóan a film lényegét exponáló nyitóképen Mickey nagykabátban, keménykalapban, szivarozva ül a szaunában, miközben zsírosra hízott fejesek a vállát csapdossák és körberöhögik (a kép egyszerre sugall bezártságot, kiszolgáltatottságot, és – abszurdításánál fogva – inkább álmokép, mintsem reália), a főcím alatti montázssor pedig eseményszilánkokat mutat Mickeynek egy cicababával folytatott liezonjából (a képek tartalma mellett éppen a snittek töredékessége miatt nem világos, hogy elképzelt vagy – a film valóságában – valóságos képeket látunk-e). Álom és valóság homályzónájában tapogatózunk: a későbbi jelenetek visszamenőleg azt sugallják, hogy a főcím montázsa a hőssel valóban megessett eseményeket mutat be – de az ő szubjektumán átszűrve.

A narráció megoldatlanságai és apróbb szüzsémozaikok szolgáltatják a döntő érvet amellett, hogy a fabula vagy annak egy része a hős tudatában játszódik. A meglehetősen kusza – ellipszisekkel, elvarratlan szálakkal teli – szüzsé, továbbá a különös – Fellini bohócait idéző, és szinte nem is evilági – figurák miatt a film már formájánál fogva egy zavart tudat termékeként tűnik. Ráadásul számos információ arra utal, hogy Mickey pszichésen megbillent figura. Komoly identitásválságban szenved: ezt hangsúlyozza, hogy a film elején megsemmisíti az iratait, továbbá, hogy a valódi nevét végig homály fedi.

A *Mickey*, az *ász* lényegében két részből áll, az első a főcím alatti jelenetsor, a második a teljes film. Az első rész a nők, a pénz, a csillogás vonzásában élő bohém fiatallembert mutatja be, a második ennek az édes életnek a következményeiről, illetve a hős összeomlásáról számol be a roncsstemetők, a koszló-foszló szobabelsők, a lepusztult utcák siralmas világában. A két rész között hasonló a kapcsolat, mint *Az édes élet* és a *Nyolc és fél* között, hiszen e két

film is értelmezhető egymás folytatásaként: *Az édes életben* összeomló Marcello Guidóként talál önmagára hosszadalmas viviszekciót követően a *Nyolc és félben*. Mickey egyszerre Marcello és Guido lélekrokona, sorstársa.

Guido egyben Fellini alteregója, és ez a *Mickey, az ász* kapcsán is felvet egy fontos kérdést. Számos momentum arra mutat ugyanis, hogy a *Mickey, az ász* esetében – hasonlóan a *Nyolc és félhez* – a szerzőiség nem, vagy nem csak, afféle elvont pozíció: az elbeszélés szerzője konkrét személy, Arthur Penn maga. Ne feledjük, a filmet Penn azután forgatta, hogy Burt Lancaster felállította őt *A vonat* című, második világháborús monstreprojekt rendezői székéből. Ennek fényében különös nyomatékot kap az a tény, hogy a *Mickey, az ász* középpontjában egy művész áll, aki képtelen megtalálni a helyét a showbusinessben, akit üldöznek a multik – a gengszterek, illetve egy nagymulató tulajdonosa –, és aki mindenáron, már-már betegesen meg kívánja őrizni a szuverenitását. Ez magányának oka és következménye egyben. A *Mickey, az ász* a művész válságáról szól, módfelett reménytelen tónusban. Sokszorozottan leértékelő gesztus Penn részéről, hogy az alteregójaként felléptetett hős másodosztályú showman, ráadásul *lengyel származású* (az Egyesült Államokban a lengyelek afféle páriák, a köz véleménye szerint az egyszerűség, ostobaság antropomorfizációi – jellemzően ők a viccek gyakran visszatérő szereplői).

A művész magánya expresszív képekben fogalmazódik meg. „Most kinevet, vagy célba vesz?” – kérdezi a Xanadu mulató vezérkara által próbaszereplésre kényszerített és a fájóan éles reflektorpásmával szinte felöklelt hős az üres auditórium színpadán.¹⁸⁷ A fekete-fehér képek azonban nem csupán a művész magányát, hanem a pénzemberek előtti kiszolgáltatottságát is illusztrálják. Ez az a pont, ahol Penn túllép a *Nyolc és fél* problematikáján: a központi témát azzal adaptálja a helyi – amerikai – viszonyokhoz, hogy a showbusiness léleknyomorító gépezetét is bemutatja.¹⁸⁸

Mickey nemcsak magányos, de végtelenül anakronisztikus figura ebben a világban. „A némafilm királya vagyok. Itt várom ki a hangosfilm bukását!” – válaszolja nagy adag öniróniával az identitását firtató egyik kérdésre. Ez a mondat azonban csak egy a film médiumával kapcsolatos reflexív momentumok közül. A mozgókép ugyanis rendre bizarr kontextusba kerül. A lerohadt játékszínpadon játszódó jelenetben például az egyik ajtó felett álló felirat („*Art Movies. Adults Only.*”) kiváltképpen ironikusnak tetszik, jóllehet a hatvanas

¹⁸⁷ A *Mickey, az ász* további európai vonatkozása, hogy az előzőleg Chris Marker (*Egy küzdelem leírása*) és Louis Malle (*Lidércfény*) mellett dolgozó Ghislain Cloquet fényképezte. Cloquet később Robert Bressonnal forgatta a *Vétlen Baltazárt*, az *Egy szelíd asszonyt* és a *Mouchette*-et.

¹⁸⁸ Megjegyzendő, hogy a *Nyolc és félben* is megjelenik a pénzember és a művész szembenállásának témája, de sokkal tompítottabban. Guido producere mondja a film egyik jelenetében: „Én értem a film alap gondolatát, a zűrzavart akarja megmutatni, ami ennek az embernek a lelkében dül. De ezt valahogy világossá kellene tenni, úgy, hogy mindenki megértse. Másképp semmi értelme.”

évek Amerikájában az illegális pornófilmek fedőneveként használták az „art movie” jelzős szerkezetet. Penn éppen ezt, a duplafedelű elnevezésben rejlő lehetőséget használja ki. Ironiája az elnevezés áthallásos jellegében jelenik meg: a kérdéses jelenetben az „art movie” kifejezés egyfelől értelmezhető a pornó szinonímájaként, emellett – az egész film tükrében – megengedhető a szó szerinti értelmezés is (ez utóbbi egyúttal azt sugallja, hogy a művészfilmek afféle tiltott, illegális, bűnre csábító cikkek).

Ennél vitriolosabban – vélhetnénk – már nem beszélhetne Penn a maga művészfilmes ambícióiról, ám ő tovább megy, és nem csupán a művészfilm-készítéssel, hanem az alkotás értelmével kapcsolatban is kritikai állításokat tesz. Szkepszise mindennél világosabban mutatkozik meg a film performansz-jelenetében, melyben az „Igen” című hatalmas, használt tárgyakkal álló, önjáró zenegép – a filmben rendre feltűnő, és Fellini fétisfiguráit idéző bohócok egyikének műve – néhány taktus után leég.

A *Mickey*, az ász főtémája a művész magánya és az alkotás értelme. A film – akár a *Nyolc és fél* – terapeutikus céllal készült, mintha Penn abból az alkotói, önértékelési válságból igyekezett volna kimenekülni a segítségével, amelybe *A vonat* kudarca után jutott. A zárókép minden ellentmondásosságával együtt arra utal, hogy megtalálta a kiutat. Míg a film jó részében Mickeyt csak néhány pillanatra látjuk munka közben, hiszen folyamatosan menekül, a zárlatban – igaz, összeverve, megszarolva, az ügynökétől megfosztva – fellép végre. Ha kényszer hatása alatt is, de dolgozni kezd.

Lehet vitatkozni rajta, hogy a konkrét színpadi térből kilépő Mickeyt zongora mögött mutató – álomképként felfogható – zárókompozíció optimizmust sugall-e vagy sem, az viszont a mából visszatekintve bizonyos, hogy a terápia sikerrel járt. Penn a *Mickey*, az ásszal kimászott a gödörből, és egy nagyköltségvetésű stúdiófilm, a Fellini-reminiszcenciákkal szintén bőven ellátott *Az üldözők*¹⁸⁹ után leforgatta a *Bonnie és Clyde*-ot.

4.2.3. Hollywoodi avantgárd (John Frankenheimer: *Másolatok*)

John Frankenheimer a hatvanas évek Hollywoodjában azt a stratégiát folytatta, amit majd egy évtizeddel később a hozzá hasonlóan művészi ambíciókkal bíró, egyúttal kasszasikerek készítésében is érdekelt mozifenyerekek (Scorsese, DePalma): nagy költségvetésű, de kisebb művészi szabadságot ígérő filmek mellett (*A mandzsúriai jelölt*; *A vonat*) szerényebb büdtségű, ám nagyobb szabadságot kínáló filmeket készített. Pályáján a legmerészebb kísérlet a David Ely regénye nyomán készült *Másolatok* című film, amely tematikusan és stílusosan

¹⁸⁹ *Az üldözők* a *Téboly* című Fritz Lang-klasszikusra (Lang első hollywoodi filmjére) és – távolról – *Az édes életre* épül. Utóbbi filmet a kisváros züllött polgárainak a partijai idézik meg.

egyaránt kapcsolódik a negyvenes évek formabontó hollywoodi törekvéseihez, illetve a húszas és az ötvenes–hatvanas évek európai modernizmusához is.

A *Másolatok* mindenekelőtt sokat köszönhet Delmer Daves 1947-es *Sötét átjárójának*, melyben a felesége meggyilkolásáért ártatlanul elítélt főhős megszökik a fogságból, és egy specialistával átoperáltatja az arcát. A film műfajilag és stílusban is izgalmas megoldások sorával él. Műfajilag azért érdekes, mert a mindentudó elbeszélő kiiktatásával és a szubjektív szemszög markáns érvényesítésével, továbbá a jól motivált történeláncolat részleges elutasításával és a véletlen fordulatok szűzsébe illesztésével ugyan teljesíti a noiroktól elvárható minimumot, a célorientált hős megtartásával, illetve a happy enddel viszont a thriller felé húz. Ám a *Sötét átjáró* nem csak műfajilag, hanem stílusban is határhelyzetben áll: a negyvenes években még kezdetleges kézikamera-technika alkalmazására épülő első harmada rendhagyó, míg az utolsó kettő harmada inkább konvencionális.¹⁹⁰

A *Másolatok* szűzsége több szállal kapcsolódik a *Sötét átjáró*hoz. A film középpontjában a kertvárosi Amerika látszatidilljének foglyaként tengődő középkorú középpolgár, Arthur Hamilton áll, aki egy nap ajánlatot kap a titokzatos Cégtől – ettől a hetvenes évek politikai thrillereiben majd rendre feltűnő, arctalan hatalmi gépezetek elődjeként tétélezhető hivataltól – élete megváltoztatására. Mégpedig egy másik ember halála árán: átoperálják az arcát, és Tony Wilsonként, jóképű, fiatal festőként születik újjá. Mindent megkap, de semmit sem nyer – Hamilton a szürke hétköznapi egykori szürke eminenciásaként képtelen alkalmazkodni a Cég által kínált bohém életstílushoz, így a boldogabb élet ígérete karkai lidércálommá változik.

A *Másolatok* stílusos megoldásait tekintve a kortárs hollywoodi filmek előtt járt. A Saul Bass által tervezett főcímtől kezdve – amely némi hasonlóságot mutat Roman Polanski *Izonyatának* főcímével – a különböző torzító optikák a képi világ alakításában meghatározó jelentőséget nyernek, és a hatást további formajátékok mélyítik el (kézből vett felvételek, nagylátószögű objektívek, rendhagyó kameraszögek, extrém mélységű kompozíciók).

A képi világot rendkívül szűk képkivágatok uralják. Néhol kifejezetten agresszív ezek a superközelik, a kamera ragad és tapad a célszemélyhez, mintha James Wong Howe operatőr valamiképpen hősei bőre alá akarna hatolni (már a főcím is ilyesféle szándékokat jelez a férfiarc különböző testnyílásairól készült superközelikkel). Az agresszív superközelik a formanyelvi vetületei a teljes filmet uraló szubjektivizmusnak. A *Másolatok* éppen ennek, a

¹⁹⁰ Daves – attól tartva, hogy a nézők nehezen tolerálnák, ha a film egy részében bálványuk, Humphrey Bogart hangján egy másik színész szólalna meg – az operációig nem mutatta meg a hős arcát, csak az általa látottakat. Sid Hickox operatőr a harmincas években Németországban kifejlesztett Arriflexet használta ehhez, Hollywood történetében először kézikamerát alkalmazva. (A kézikamerázás másik hollywoodi úttörője a *Sötét átjáró*val azonos évben készült *Test és lélek* című filmet fényképező – és nem mellesleg a *Másolatok*at is jegyző – James Wong Howe volt.)

szubjektivitásnak a felerősítése folytán válik el a klasszikus Hollywood mégoly kísérletező ágától, és kapcsolódik az európai modernizmushoz.

Szinte lehetetlen eldönteni, hogy egy realista dráma helyszínein artikulálódó álmot vagy víziót, netán egy jelen idejű fantasztikus filmet látunk: a dokumentarista díszletek és fényképezési technikák (mint a kézből vett felvételek sora, vagy a nagylátószögű objektívek használata) az előbbi, a nyilvánvaló irracionális szüzsé – az arcoperációval, a megfiatalítással – az utóbbi feltevést támogatja meg. A *Másolatok* művész-, és nem műfajfilm, de sokban kapcsolódik a sci-fi-hez, valahogy úgy, ahogy – például – az ugyancsak 1966-ban készült *Farkasok órája* (Bergman) vagy az egy évvel korábbi *Iszonyat* (Polanski) a horrorhoz.

A valószerű, valószínűtlen és valószínűtlen elemek elválasztását megnehezíti a szüzsészerkesztés módja, aminek eredményeképpen lehetetlen egyértelműen megítélni, hogy mi játszódik a hős tudatában és mi azon kívül. Mintegy a dokumentarista jelleg ellenpontosításul bizonyos jelenetek vizuális megformáltsága nyomatékosan víziószerű. Ilyen például a nevezetes bacchanália-epizód (az újjászületés totális csődjét jelző jelenetben a hős tanácstalanul áll a szőlőszüret örvén orgiázó fiatalok gyűrűjében), sőt többretegű látomások is találhatók a filmben (Hamilton a Cég épületének folyosóján várakozás közben hallucinálni kezd, majd amikor verejtékben úszva tudatához tér, és riadalmában távozna a helyszínről, képtelen eltűnni, ugyanis hiányzik a lift hívógombja).

Ellentétben a hatvanas évek más, hollywoodi kapcsolatokkal bíró, mégis rendhagyóbb amerikai filmjeivel, *A zálogossal* vagy a *Mickey, az ász-szal*, a *Másolatok* európai mintái kevésbé evidensek. Frankenheimert nem konkrét filmek ihlették meg, hanem a modern filmben rejlő lehetőségek ragadták magukkal, a szubjektivitás fokozására és a narrációs többértelműség elmélyítésére alkalmas technikák sokszínűsége. A *Másolatok* abban is különbözik Penn vagy Lumet modernista hatást mutató munkáitól, hogy jóval mélyebbre ás a filmtörténeti hagyományban, mint azok. A korszak hollywoodi filmjében ritka a húszas évek modernizmusának a megidézése. A *Másolatok*ban akadnak expresszionista hangoltságú jelenetek (a Cég irodájában várakozó Hamilton vízióinak tere – a megdőlt falakkal, a deltoidformákból összeálló, hullámzó fekete-fehér padlóval – a *Dr. Caligari*t citálja), vannak az avantgárd városfilmek hatását mutató megoldások (Hamilton vasúti hazaútja során ritmusra vágott, ellenirányú mozgásokat bemutató képszilánkokat látni az elsuhanó tájról), míg a főcím az absztrakt filmet idézi (kivált Richter *Délelőtti kísértetekjét*).

A *Másolatok* a filmtörténet rendkívül tág spektrumát befogva készült, ezért egészen kivételes a státusza a korszak európai inspirációjú hollywoodi produkciói között. Bár James Wong Howe-t Oscarra jelölték érte, a filmet a maga korában mégsem vette észre jóformán

senki, és Frankenheimer egy életre felhagyott a kísérletezéssel. Éveknek kellett eltelnie, hogy filmjét felfedezzék.

4.3. Fordulat a szubjektív realista ábrázolásmódban

Mint láttuk, Bordwell szubjektív (vagy expresszív) realizmus alatt a lelki folyamatok „valószerű” bemutatásának igényét, illetve az ezt célzó eszközök összességét érti. A Hollywoodi Reneszánszban megfigyelhető szubjektív realista tendenciák legjelentősebb előzménye a noir, illetve néhány, bármiféle paradigmába csak nehezen beilleszthető mű (például Hitchcock munkái, mindenekelőtt a *Szédülés*), továbbá az európai modern film.

A filmbeli szubjektumot mind tematikusan, mind stilisztikailag előtérbe állító poétika számos jellegzetes példáját találni már a Hollywoodi Reneszánsz genezise környékén. Láttuk, hogy Sidney Lumet *A zálogosban* miként igyekezett Resnais inspirációjára a középponti hős pszichéjében lejátszódó folyamatokat feltérképezni, ráadásul mindezt nyersen realista közegábrázolás mellett tette. A különböző idősíkok közötti, illetve a belső (szubjektív) és a külső (objektív) idő közötti határvonalak spiritualizálását célzó technikák elterjesztésében *A zálogos* játszott jelentős közvetítő szerepét, bár Lumet addig nem ment el, ameddig Resnais a *Tavalý Marienbadban* című filmben: az egyes idősíkok közötti határok *eltörléséig* nem jutott. Eddig csak nagyon kevesen merészkedtek – mindenekelőtt Robert Altman a *Képekben* vagy Francis Coppola a *Magánbeszélgetésben* –, a Resnais-t idéző szubjektivitás és időkezelés inkább úgy adaptálódott a Hollywoodi Reneszánsz filmjeibe, hogy az idősíkok közötti határvonalak jobbára kitapogathatóak maradtak (*Éjféli cowboy*; *Szelíd motorosok*). A Reneszánsz legtöbb időfelbontásos technikával élő filmje nem lép ki a narratív struktúrából, csupán fellazítja az elbeszélés tér–idő-szerkezetét.

4.3.1. Tabula rasa (John Boorman *Point Blank*)

A Hollywoodi Reneszánsz nyitányán készült *Point Blank* (1967) mindkét említett lehetőséget, változási irányt magában rejt. Vannak benne emlékcserépekként szemlélhető villanásnyi képek (ezekben a plánok közötti időbeli határok egyértelműek), ugyanakkor a szűzsé nagyobb egységei között Boorman bizonytalanná alakítja a határvonalakat. Ez utóbbinak köszönhetően lényegében eldönthetetlen, hogy a *Point Blank* szűzsége pontosan hol és mikor játszódik.

A *Point Blank* a film noir és a gengszterfilm közös halmazába helyezhető fonák bosszúhítoriá, középpontban a barátja által kétszeresen is becsapott férfival, Walkerrel. Walkert ráveszi Mel Reese, hogy segítsen neki a bezárt Alcatrazban egy pénzátvételi akció megzavarásában, majd a sikeres rablás után lelövi a férfit, annak feleségét pedig magával

viszi. Walker a csodával határos módon túléli Reese merényletét, sőt sikerül neki, ami szinte senkinek: átússza a San Francisco-i öblöt, hogy aztán – immár felépülve? – nekilásson a zsákmányból rá eső rész visszaszerzésének.

A *Point Blank* látszat és valóság folyamatos ütköztetésére épül, ezt nyomatékosítja a tükröződő felületekkel folytatott, a film egészét végigkísérő, intenzív játék. És ezt nyomatékosítják a *precredit sequence* utolsó képkockái is, melyek alatt a meglőtt Walker kurta monológiát hallani („Megtörtént vagy csak álom?” – szól az önmagához, illetve a néző felé intézett kérdés), és ez rögtön megnyitja annak lehetőségét, hogy az egész filmet egy haldokló látomásának, mintsem valóban bekövetkezett események – a film valóságában bekövetkezett események – füzérének tekintsük. A feltevést nyomatékosítja számos apró utalás („Te meghaltál Alcatrazban!” – mondja Walker érzéketlenségére célozva a férfi egyetlen igaz segítője, felesége húga, Chris), továbbá Walker beteges megszállottsága, már-már természetellenes mániákussága, amellyel – csaknem bosszúszomj nélkül – a zsákmányból neki járó kilencvenháromezer dollárért harcol. Walker távolról sem emberszerű lény: úgy fest, mintha önmaga kópiája lenne. Mozgása robotszerű, átokként rajta ülő rettenetes tehetetlensége folytán inkább egy álom, sőt egy lidércálom, mint egy realiztikus motiváltságú történet szereplője.

Michel Ciment szerint az álomszerűség Boorman filmjeinek, a hajlam az álmodozásra pedig a hőseinek fő jellegzetessége. „Boorman hősei mindannyian hajlamosak arra, hogy álomvilágban éljenek – írja Ciment –, hogy a valósággal való szembenézés helyett hamis képzelmelek irányítsák tetteiket – a rendező így mond ítéletet tulajdon romantikus vonzalmai felett.”¹⁹¹ A *Point Blank*ben tele van megválaszolatlanul hagyott kérdésekkel (hová tűnt Walker öngyilkossá lett felesége a házaspár szomorú találkozását követően?; Yost–Fairfax honnan ismeri előre Walker minden lépését?), és ezek fokozottan enigmatikussá, sőt a *Tavalý Marienbad*hoz hasonlóan onirikussá teszik a filmet. Ezt a benyomást olyan megoldások nyomatékosítják, mint a rendre előkerülő flashbackek (mindenekelőtt Walker felesége, Lynne emlékeinek montázsa, illetve magának Walkernek a bevillanó emlékképei) és a rendhagyó optika megoldások (a Chris szórakozóhelyén lejátszott ökölharc után képek festik, akár a vér, Walker arcát).

A történet valószerűségével kapcsolatos kételyeket tovább mélyíti a zárlat. Az expozíció színhelyéül szolgáló börtönszigeten járunk, ahol – az elemi logikának ellentmondva – a belső udvarról indított utolsó, nagy ívű daruzás a San Francisco-i öböl alkonyati fényeibe burkolózó Alcatrazon állapodik meg. Ezzel a rejtélyes momentummal – hogyan lehetséges az Alcatraz mellett egy másik (börtön)sziget az öbölben? – Boorman végképp összezavarja a néző tér- és

¹⁹¹ Michel Ciment: *Valóság és látomás. John Boorman*. Filmvilág, 1987/2. p. 49.

cselekményérzékelését, illetve csaknem az egész filmet az irreália világába utalja, azt sugallva, hogy a szüzsé jó része a haldokló Walker látomásának megjelenítése. Ám ez sem egyértelmű. Bármennyire erős ugyanis a film szubjektivitása, a szüzsé nem kizárólag a Walker jelenlétében lejátszódó jelenetekből áll, azaz a mindentudó elbeszélőnek hála a nézőhöz olyan információk is eljutnak, amelyekről a főhős nem tudott, nem tudhatott. A *Point Blank*ben az elbeszélői pozíciótól kezdve a szüzsé idejéig és helyéig sok minden megkérdőjeleződik.

Mintha egy műfaji alapú tudatfilmet látnánk. John Boorman a resnais-i időfelbontásos technikát merészen egy zsánerfilmben alkalmazta, de kevesen követték őt ezen az úton, nem csak Hollywoodban, Európában sem. Ezzel szemben a Hollywoodi Reneszánszban többen éltek a szubjektív realizmus megteremtésének egy másik – a *Point Blank*ben szintén alkalmazott – módszerével, álmok, emlék- vagy fantáziaképek megmutatásával. A figurák mentális állapotát jellemző képeken kívül a szubjektív realizmus elérésének más módjai is voltak, olyanok, mint a szubjektív kamera (*Bonnie és Clyde*; *Taxisofőr*; *Alias utcák*), az eseményeknek a hősökre tett hatását hangsúlyozó – trükkök, torzító objektívek, szűrők segítségével rögzített – más felvételek (*Éjféli cowboy*; *Megszállottság – Obsession*), a flashback mint a szubjektivitást hangsúlyozó narratív megoldás (*Te már nagy kisleány vagy*; *Sivár vidék*; *Pat Garrett és Billy, a Kölyök*; *Keresztapa 2.*). A különböző fényképezési technikák szintén sokat segítettek a figurák érzelmeinek, illetve mentális állapotának bemutatásában. A *Diploma előtt*ben a több jelenet háttérét megvilágító éles, vakítóan fehér fények a középponti hős légszomját mutatják meg, és a hatást a teleobjektív használata erősíti fel; *A lovakat lelövik, ugye?* című filmben az alulexponált képeknek – párban a stilizált flashforwardokkal – idővel mind nagyobb szerep jut a szereplők fizikai kimerültségének megmutatásában; a *Szelíd motorosokban* a halszemoptika használata teszi plasztikusabbá a temetőbeli trip élményét.

4.3.2. Nouvelle Free Cinema (Richard Lester: *Petulia*)

A *Point Blank* mellett Resnais munkáinak hatása érezhető egy másik, a Filmreneszánsz hajnalán készült műben is, amely egyúttal a brit újhullámhoz is kapcsolódik. A *Petuliát* (1968) az a Richard Lester készítette, aki az Egyesült Államokban született, Angliában az újhullám diadalmenete idején kezdte rendezői pályáját, majd ott forgatott filmjeivel (*Egy nehéz nap éjszakája*; *Help!*), egészen pontosan az ezekben alkalmazott montázstechnikával kisebb stílusforradalmat indított el – Hollywoodban. Az egyik legszeleesebb körben utánozt és imitált stílus lett Lesteré, olyan különböző habitusú alkotók merítettek belőle, mint Aldrich (*A piszkos tizenkettő*), Coppola (*Te már nagy kisleány vagy*) vagy éppen Jaglom (*Biztos hely*).

Lester különös pályája, illetve kettős kötődése önmagában érdekessé teszi második amerikai filmjét.¹⁹² A rendező erős európai vonzalmával is magyarázható, hogy a *Petulia* esetében a francia és a brit kapcsolatok nyilvánvalóbbak, mint más ekkor készült hollywoodi filmek esetében. Mindenekelőtt a Swinging London-filmek hatása erős, ez természetes is, lévén Lester volt az irányzat atyja. A Swinging London-filmeket – mindenekelőtt az *Egy nehéz nap éjszakáját* és *A csábítás trükkjét* – a játékosság, a poéndramaturgia, az action gratuite-szerű színészi gesztusok idézik, ezek mellett a színdramaturgia nyomokban a *Help!* hatását mutatja.

A szubjektív képek Alain Resnais munkáinak inspirációját jelzik. A film alaphelyzete és a csapongó szüzsé a *Tavalý Marienbad*bant távolról idézi: a film egy ellentmondásos emlékek által egymáshoz láncolt férfit és nőt állít a középpontba, akik folyamatosan birkóznak ezekkel az emlékekkel. A *Petuliában* kevésbé oldott az időmontázs, mint a *Marienbad*ban, ám annyira mégsem egyértelműek az objektív és a szubjektív plánok közötti határvonalak, mint a *Szerelmem, Hiroshimában*. Legtöbbször világos ugyan, hogy egy-egy felvillanó képsor valamelyik szereplő tudatának terméke, a szubjektív képekről azonban gyakran nehéz eldönteni, hogy flashbackről vagy flashforwardról van-e szó.

A *Petuliában* a lesteri kliptechnika a resnais-i szubjektív realizmussal találkozik. A film szerkesztése mozaikos, a szubjektív képsorok pedig legalábbis megnehezítik az egységes fabula megkonstruálását, jóllehet korántsem olyan mértékben, mint a *Marienbad*ban, sőt mégannyira sem, mint Boorman *Point Blank*jében. Mindazonáltal – a *Point Blank*hez hasonlóan – a *Petulia* is szemlélhető tudatfilmként (ezt kivált a címszereplőt egy kórházi ágyon közvetlenül altatás előtt mutató zárókép teszi lehetővé), még akkor is, ha a fabula-információk felfüggesztése nem annyira rendhagyó, mint Boormannál.

4.3.3. *Iszonyat az új világban (Roman Polanski: Rosemary gyermeke)*

A *Point Blank* – illetve a *Petulia* – a hollywoodi szubjektív realizmus radikálisabb ágához sorolható, amennyiben ellipszisekkel teli tudatfilmként is értelmezhető. Roman Polanski a *Rosemary gyermekében* (1968) a középpontban álló szereplő mentális folyamatainak bemutatására John Boormanhoz hasonlóan nagy hangsúlyt fektet, ám mindezt úgy teszi, hogy közben – ellentétben Boorman filmjével – a fabulakonstrukció nem sérül. A *Rosemary gyermekében* a teljes informáltság szabályának megfelelően semmit sem marad megválaszolatlanul, a film mégis több síkon értelmezhető; Polanski a szubjektív realista műveleti sémák alkalmazása révén úgy hoz létre narrációs többértelműséget egy műfaji filmben, hogy minden cselekményszálát elvarr. Így, paradox módon, a *Rosemary gyermeke*

¹⁹² A *Petulia* ugyanakkor csaknem egészében brit stábbal forgott: a vezető színészek mellett az operatőr, Nicholas Roeg és a vágó, Antony Gibbs (*A hosszútávúto magányossága*; *Tom Jones*) is brit volt.

egyszerre tartozik a radikálisabb – akár az egységes fabula megkonstruálását is gátló – szubjektivitással dolgozó hollywoodi filmek csoportjához, illetve azokhoz, amelyekben a szereplők mentális állapotának bemutatását célzó jelenetek határai többé-kevésbé kivehetőek a szűzsében. Az ellentmondás abból fakad, hogy a *Rosemary gyermekét* szemlélhetjük úgy, mint az európai művészfilm egy bizonyos hagyományának a folytatóját, és úgy is, mint egy klasszikus hollywoodi műfaj, a horror, megújítását – a két közelítésmód éppen annak mentén válik el egymástól, hogy miként értelmezzük a szubjektív realista műveleti sémák használatát.

A film egy anyaság elé néző fiatal – inkább kamaszlánynak, mint érett asszonynak tetsző – nő története, aki terhessége során szörnyű erők hatalmába kerül. Ha a *Rosemary gyermekét* irracionális vagy természetfeletti műfajfilmként (parahorrorként vagy sátánfilmként) értelmezzük – és minden ezt támasztja alá –, akkor a szubjektív realista betétek határai kis hibaszázalékkal kijelölhetőek. Lényegében két álomjelenetről van szó, mindkettő azt nyomatékosítja, hogy a hősnő miként kerül gonosz hatalmak bűvkörébe, amely hatalmak az Antikrisztus világrahozatalára szemelték őt ki. A befogadó tájékozódását segíti a „valós” szekvenciák és az álomjelenetek között, hogy utóbbiak textúrája más, elsősorban az extrém gyújtótávolságú (nagy látószögű) objektívek, másodsorban a nyersanyag részleges roncsoltsága miatt.

Az álomjelenetek többértelműsége, enigmatikus jellege felveti, hogy a *Rosemary gyermekét* ne egyszerűen parahorrorként (nem mellesleg: egy új horror alműfaj megteremtéseként) értelmezzük, hanem egyes európai tudatfilmekkel rokon pszichohorrorként értékeljük. Olyan művek társdarabjának tekintsük, mint például a *Farkasok órája*, vagy éppen Polanski második nagyjátékfilmje, az Angliában készített *Iszonyat*. A rokonság az utóbbival kiváltképpen szembeszökő: a *Rosemary gyermeke* az *Iszonyat* testvérfilmje. Nem csak azért, mert mindkettőben egy erősen traumatizált fiatal nő áll a középpontban, és nem is csak, mert Polanski védjeggyé vált témáit (elszigeteltség, otthontalanság, kitaszítottság) sorolják elő, hanem azért is, mert mindkettő középpontba állítja a szexuális félelmeket. Emellett stílári hasonlóságok is összekötik a filmeket, kivált a fix kamerával vett mélységi beállítások hangsúlyosak bennük, továbbá a torzító felületekkel folytatott játék (az *Iszonyat*ban a teáskanna, a *Rosemary gyermekében* a kenyérpirítós krómacélján tükröződik–deformálódik a hősnő arca). A két film összetartozását nyomatékosítja, hogy mindkettő cselekménye 1965-ben játszódik, pontosabban ekkor kezdődik (igaz, a *Rosemary gyermeke* esetében az időpont kiválasztását az is indokolhatta, hogy a főhősnő 1966-ban szüli meg gyermekét, azaz – kis kozmetikázással: az 1-es eltörlésével, és a 9-es megfordításával – a Sátán évében).

A fő különbség a két film között, hogy míg az *Iszonyat*ban a démonok belülről rágják a hősnőt, addig a *Rosemary gyermekében* ez korántsem egyértelmű, a támadás érkezhét kívülről

és belülről egyaránt. Már Andrew Sarris is ezt emelte ki a filmről írott elemzésében: „[...] a *Rosemary gyermekét* két univerzális félelem mozgatja, a félelem a terhességtől, főképpen attól, hogy a terhesség felemészti a személyiséget, és a félelem a deformált utódtól, az azt kísérő minden morális és érzelmi komplikációval.”¹⁹³ „Nem tudok többé önmagam lenni” – áll abban a befejezetlen levélben, amit a Woodhouse házaspár talál az új lakásban az előző lakótól. Ehhez a lakóhoz hasonlót érez a törékeny, fiatal, szinte még gyerek Rosemary, akinek a félelmei – Sarris értelmezésében – magával a terhességgel (a méhében növekvő magzat az ő testét fogyasztja el), illetve a szüléssel (teste egy részének elvesztésével) kapcsolatosak. Ha a *Rosemary gyermekét* pszichorroroként, illetve tudatfilmként értelmezzük, akkor a Sarris által említett két probléma mellé felvehetünk egy harmadikat, nevezetesen a szülőktől való elválással, és az önálló élet elkezdésével járó gondokat. A sűrűn rejtjelezett álm jelenetek közül az elsőben – a szexualitás generálta félelem mellett – éppen ez fogalmazódik meg, míg a másodikban a terhességgel kapcsolatos szorongás artikulálódik.¹⁹⁴ A *Rosemary gyermeke* ezeket a szó szerint húsbavágó problémákat szublimáltan mutatja be: egy olyan filmet, amely kendőzetlenül beszél ezekről a kérdésekről, rettenetesen nehéz lenne nézni, az indirekten bemutatott problémákkal viszont képes szembesülni a közönség.¹⁹⁵

A szubjektív realista műveleti sémákat oly módon használja Polanski, hogy folyamatos átjárás teremtsődjön általuk a két értelmezés – természetfeletti film versus realista film – között. Amennyiben a filmet parahorroroként értelmezzük, akkor a második álom a műfajrend – a filmbeli valóság, azaz a sátánfilm valóságának – része, hiszen ekkor termékenyül meg Rosemary az Antikrisztussal („Ez nem álom, ez valóság” – kiabálja közben). Ebben a kontextusban ez a jelenet csak fenntartással vélelmezhető szubjektívnek, míg ha a filmet pszichorroroként kezeljük, akkor számos olyan képsor is víziónak, álomnak, hallucinációnak tekinthető, amely – a felszínen – nem tűnik annak. Mindenekelőtt a zárlat ilyen, noha itt a nagylátószögű objektív használata hasonlatos az álmokként tételezett jelenetekben láthatóhoz, és a nyersanyag textúrája is mintha azokat idézné (nem beszélve arról, hogy a szülés utáni ébredéstől a zárlatig hangsúlyosak a szubjektív plánok).

¹⁹³ Idézi Thomas Elsaesser és Warren Buckland. In: *Uő: Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis*. New York: Oxford University Press, 2002. (First published in London: Arnold). p. 121. [Saját fordítás – P.Zs.]

¹⁹⁴ Bergendy Péter frappánsan elemezte a két álmot rendhagyó – egy orvos–páciens-levélváltást imitáló – írásában (*Az orvos válaszol*. Filmkultúra, 1989/4. pp. 59–63.) Az első álomban a Woodhouse házaspár – kivált Rosemary – felett maguknak egyfajta szülőfunkciókat vindikáló Castevet házaspártól való elszakadás vágya fogalmazódik meg, illetve ennek esetleges kudarca, a félelem az elszigetelődéstől (lásd a Rosemary körül befalazott ablakokat). A második álommal kapcsolatban írja Bergendy: „A hajót, mely talán a felnőtt élet felé haladást, utazást, és magát az anyaságot reprezentálja, nem más, mint apafigurája, Roman [Castevet] kormányozta. (Apakomplexusa az álom nyelvén utat talált a tudathoz.) [Michelangelo műve], a *Teremtés* festményei a fogantatást, az anyaságot, az új élet kezdetét jelzik. Nehéz és viharos életszakaszba ért. Ahhoz, hogy túljusson a megpróbáltatásokon, le kell ereszkednie a saját tudattalanjának mélységeibe: a fedélzetről a tudattalan lépcsőjén a mélybe kell szállnia. Mit talál ott?”

¹⁹⁵ cf.: Thomas Elsaesser–Warren Buckland: *Studying Contemporary American Film*. p. 121.



Túlzás nélkül mondható, hogy a *Rosemary gyermeke* – kis blaszfémiával élve – kegyelmi pillanat a szubjektív realizmus Hollywoodi Reneszánszbeli történetében. Polanskinak sikerült egy olyan történetet találnia, amelyet szubjektív realista alapra építhetett fel, mégpedig úgy, hogy a producerek is támogatták. A hetvenes évek elejétől–közepétől a szubjektív realista sémák alkalmazását tervező alkotók gyakran falakba ütköztek. Azok a rendezők, akik oldottabb időmontázzsal kísérleteztek, vagy ellehetetlenültek (Dennis Hopper: *Az utolsó mozifilm*; Henry Jaglom: *Biztos hely*), vagy azt kockáztatták, hogy filmjeik dobozba kerülnek (Robert Altman: *Képek*). A hetvenes évek derekán efféle kísérleteket jobbra csak nagy presztízsű alkotók engedhettek meg maguknak (Coppola: *Magánbeszélgetés*).

4.4. Szubjektív realizmus a Hollywoodi Reneszánszban a hetvenes évek elején

A hatvanas–hetvenes évek fordulóján a szubjektív realista sémák térhódításával gyakran nem jár együtt a törekvés az efféle sémák használatában rejlő lehetőségek teljes kiaknázására. Ebből a szempontból paradigmaticus George Roy Hill Vonnegut-adaptációja, *Az ötös számú vágóhíd* (1972). Roy Hill egyfelől lemond arról, hogy a szubjektív realista sémák segítségével többértelművé alakítsa a szüzsét, másfelől a legkülönbözőbb technikákat használja fel a szubjektivitás növelésére. *Az ötös számú vágóhíd* többsíkú flashback-szerkezetében jól elkülöníthetőek egymástól az idődimenziók, bár a szubjektív tartalmak megjelenítésének egész arzenálját alkalmazza a rendező (különböző időpontokban játszódó események keresztbe vágása¹⁹⁶; egy – fiktív – beállításon belüli tér- és idősíkváltás¹⁹⁷; metonimikus jellegű tér- és időváltás¹⁹⁸; átfedő dialógusok).

Mindazonáltal a hetvenes évek első felében még szép számal készülnek a *Rosemary gyermeke*hez hasonlóan kettős olvasatú, ámde a fabula elbizonytalanításával csak részleges élő filmek. Alan J. Pakulának az Antonioni *Vörös sivatagára* és Godard *Éli az életét* című filmjére is támaszkodó *Klute*-ja egyszerre értelmezhető a címszereplő mentális utazásaként (azaz a kölyökképű, sőt félig-meddig pubertáskorúnak tetsző John Klute detektív bizarr fantáziálásaként), illetve – a hollywoodi hagyományok szellemében – egy perverz sorozatgyilkos utáni nyomozásként. A film többértelműségének megteremtésében főszerep jut

¹⁹⁶ Lásd például a fogolytáborbeli gyűlés képeinek és az évtizedekkel későbbi, Lions Clubban tartott gyűlés képeinek a váltakozását.

¹⁹⁷ A technika egyik első alkalmazója Orson Welles az *Aranypolgárban*. *Az ötös számú vágóhíd*ban erre a megoldásra a film elején a zuhanyjelenet jó példa. A hadifogolytábor zuhanyzójában Pilgrim megnyitja a csapot, majd felnéz a zuhanyrózsára, amit plánváltással az ő a szubjektívjében látunk. A víz zubogni kezd, majd a kamera lebillen, és a zuhany alatt a főhőst találja – gyerekként. Egyetlen jeleneten belül hozzávetőleg két évtizedet ugrottunk vissza az időben.

¹⁹⁸ Az előző lábjegyzetben leírt jelenet folytatásaként Billyt az apja úszni tanítja: egyszerűen behajítja a gyermeket a medencébe, mire Billy elmerül, és fuldokolni kezd. A medence mélyéről Billy szubjektívjében látjuk a medence feletti lámpák fényeit, amelyek lassan áttűnnek a fogolytábor őr lámpáiba.

Gordon Willis operatőrnek; Willis a munkái védjegyeként ismert alulexponálás (lásd: 3.2.2.*) segítségével egy tudat tükréként is szemlélhető világot kreál.

A *Klute*-hoz hasonlóan kettős olvasatú Lumet *A támadása* (1972). A film a több évtizedes szolgálat alatt látott szörnyűségek hatására összeroppanó, és egy gyanúsított kihallgatásán gyilkossá váló Johnson nyomozó története. Első olvasatban *A támadás* jórészt *nem* tudattartalmakat mutat be, és csupán a történet különböző pontjain fel-felvillanó villanásnyi snettek tekinthetők szubjektíveknek. Makrofelvételeket látunk virágokról, továbbá kikötözött, felakasztott, megcsonkított testeket gyors egymásutánban – ezeken a képeken kívül minden jelenet a főszereplő tudatán kívül játszódik.

Másfelől viszont a teljes film a főszereplő tudatának termékeként szemlélhető, magyarul Johnson a gyilkosságot is fantáziálásaiban követi el. Ezt a közelítést támogatják meg a kettős expozícióval készült – lassított – felvételek a nyitányban; a gyilkosság körülményeit felvázoló képsorokat egy vállatolámpa fotójára fényképezték rá, csak hogy a vállatolámpa műtőlámpa is lehet – azaz értelmezhető a jelenetsor egy kórházi ágyon fekvő, netán altatás közben lévő, beteg víziójaként is.

A támadás tudatfilmként kezelése mellett szól néhány további megoldás. A Gordon Willis operatőr munkáinak hatását jelző alulexponált felvételek azt a benyomást keltik, mintha egy kusza pszichében kutakodnának az alkotók (a képeken sokszor alig látni valamit); továbbá az álmok, víziók irracionális világának képzetét ébreszti a nézőben az az egyszerű fogás, hogy a rendező gyakran adós marad alapvető emberi reakciók bemutatásával (társai például szinte természetesnek veszik, hogy Johnson gyilkol, és egyetlen szóval nem faggatják indítékairól).

Most néhány, oldottabb időmontázssal élő hollywoodi filmet vizsgálom meg a hetvenes évek első feléből. Ezekben az európai hatás a szubjektív realista sémák alkalmazásán túl a szűzsészervezésben, a hősábrázoláson stb. is kimutatható.

4.4.1. Fellini az Álomgyárban (Paul Mazursky: *Alex Csodaországban*)

Láttuk, hogy a *Mickey, az ász* jelentette a nyitányát annak a folyamatnak, amely a hatvanas évek végére az európai művészfilm inspirációjának a megnövekedését hozta Hollywoodban, illetve azt eredményezte, hogy a hollywoodi mozi új típusú művészi és stiláris impulzusokkal töltődött fel – azaz Fellini volt az egyik első modern európai rendező, akinek a filmjei az újat akaró alkotók számára modellül szolgáltak. A *Mickey, az ász* azt mutatta meg, hogy a szuverénebb gondolkozású és a számukra rendelnél nagyobb szabadságra vágyó hollywoodi rendezők lélektrokonra találhatnak a művész dilemmáit feltáró és az alkotói válság természetét kutató Felliniben. Penn átvette Fellinitől a rendezői alteregó szerepeltetését, de ez az alteregó – szemben a *Nyolc és fél*lel – legalább annyira volt a foglya a showbusinessnek, mint saját

pszichés nyavajáinak. A későbbi hollywoodi *Nyolc és fél*-átíratok szerzői (Bob Fosse a *Mindhalálig zenében* és Woody Allen a *Csillagporos emlékekben*) Penn közelítésmódját vitték tovább, érthetően nagyobb hangsúlyt fektettek a pénzcsinálók és a művészek szembenállásának a bemutatására, mint Fellini tette.

A hatvanas évek végére a *Nyolc és fél* kanonizálódott, Fellini pedig élő klasszikus lett, nem csupán Európában, hanem az Egyesült Államokban is. 1970-ben Paul Mazursky földig hajolt előtte: *Alex Csodaországban* című munkájában a *Nyolc és fél* inspirációja az álm dramaturgián, az önreflexív jellegén és az önkereső hős rajzán érezhető, emellett nyomatékos motívumazonosságokat és tematikus kapcsokat is találni a két film között. Az *Alex Csodaországban* inkább csak kuriózumjellege folytán nem rostálta ki a filmemlékezet, Mazursky művét kevesen látták, és azok is jórészt lekezelően nyilatkoznak róla (Geoff Andrew például a TimeOut Film Guide-ban egyszerűen „Dr. Mazursky *Egy és fél*je”-nek nevezi a filmet). Pedig minden problematikussága ellenére jelentős kísérlet a *Nyolc és fél* hollywoodi interpretálására. Az *Alex Csodaországban* a *Mickey, az ászhoz* hasonlóan ugyan a francia újhullámra is épít (a franciás kapcsolatokat erősítik például a szövegközi idézetek¹⁹⁹ és Kovács László hajlékony kamerakezelése), ámde végeredményben a *Nyolc és fél* egy variációja. Ráadásul minden barkácsmegoldásával együtt okos és értő variációja.

Az *Alex Csodaországban* már a keletkezéstörténetével a *Nyolc és fél*t idézi. Mazursky első nagyszírműve, a csehes üdeségű *Bob & Carol & Ted & Alice* hipersikere²⁰⁰ után zsírosabb megbízást kapott, de a nagyobb büdzsé lebénította. Mivel elképzelése sem volt róla, hogy miként közelítheti meg a *Bob & Carol...* diadalát, egy fiatal rendezőről forgatott, aki kisköltségvetésű munkájának sikere miatt meghívást kap az Álomvárosba, de ott képtelen dolgozni – a *Nyolc és fél* alapidilemmája így alakult át egy hollywoodi film konfliktusává. „Csinálj egy filmet rólunk” – tanácsolja kislánya a gyötrődő Alexnek. „Az a *Nyolc és fél* volna” – hangzik a válasz. Az *Alex Csodaországban* a rétegződött reflexivitásával tesz hozzá a *Mickey, az ászhoz*: Mazursky egyfelől a rendezői alteregóként szereplő filmrendező problémáit mutatja be, másfelől folyamatosan reflektál az egy rendező problémáit bemutató *Nyolc és fél*re is.

Alex a virággyermek és a 68-asok egyik utolsó hőse – egyúttal karikatúrája. Anakronisztikus az általa felvállalt szerep (hosszú hajat visel szakállal, de luxuskocsival jár), emellett idegenül mozog az Álomgyárban neki osztott szerepben is: a művészet társadalmi hatékonyságába vetett hit lovagja, aki a rasszizmusról és a fekete revolúcióról tervez filmet,

¹⁹⁹ A modern filmek mellett a legtöbb idézet Victor Fleming munkáiból származik: a reptéri képsor az *Elfújta a szél* – egyúttal a klasszikus Hollywood – egyik legnevezetesebb beállítását, a Konföderáció vereségét nyugtázó panorámázást idézi, továbbá időről-időre felcsendül a „Somewhere Over the Rainbow” című dal az *Ózból*.

²⁰⁰ A kétmillióból készült film csak Észak-Amerikában tizennégy millió-hatszáz ezer dollár nettó bevételt hozott a bemutatás évében.

de csupán blóddli westernek forgatókönyvét kínálja neki debil – mellesleg: személyesen Mazursky által alakított – producere. Az álomgyári terrortól menekülőben Alex álmokat kezd gyártani, képzeletének világába menekül. A kétségek közepette – és a *Nyolc és fél* álomdramaturgiájának mintájára – lélekben folyamatosan forgat, és egész jeleneteket vízionál a maga szerzői filmjéből. A jelenetek közötti kapcsolatok azonban kitapogathatók maradnak, az álmok és víziók képei többé-kevésbé elválnak a többitől. A Los Angelesbe érkezéskor a reptér betonjára kiterült emberek tucatjai fogadják Alexet és családját; az óceánparton anyaszült meztelen feketék ropják odaadóan Alex zongorafutamaira; a daloló Jeanne Moreau és az őt elragadtatottan hallgató Alex konflisra száll a városi forgatag kellős közepén – ezek a jelenetek a textúrájuk, szürreális színezetük és/vagy bizarr hangütésük miatt kétséget kizáróan a címszereplő tudatában játszódnak.

Csupán egy fontos kérdés marad nyitva a jelenetek pozíciójának megítélését tekintve, nevezetesen az, hogy a néző által látott *Alex Csodaországban* című film nem azonos-e azzal, amit a kétségekkel teli Alex Hollywoodban forgat(ott) önmagáról? Az egyik álomjelenetben Alex megkettőződése – azon túlmenően persze, hogy a művészi meghasonlás jelzéseként is értelmezhető – éppen ezt az feltevést támasztja alá. A jelenet a forradalom kitöréséről tudósít: durva utcai zavargást, rendőrrattakot látunk, az utca közepén füstköpenyben térdelő Alexszel – majd ugyanabban a beállításban finoman belibeg a képbe egy krán is, rajta ugyancsak Alexszel és az operatőrével. A két film – a néző által látott és a főhős által, képzeletben, forgatott film – így módon egymással azonosítható lesz. Csakúgy, mint a *Nyolc és fél* esetében, ahol Fellini valóságos és Guido állítólagos mozija között teremődik meg ez a kapcsolat. Ez is azt mutatja, hogy Mazursky nem csupán konkrét motívumokat emelt át munkájába, hanem Fellini szemléletéből is igyekezett egy keveset átmenteni.

Talán ez vonzotta Federico Fellinit, amikor elvállalt egy apró szerepet a filmben, jöllehet majd mindig elutasította a hasonló felkéréseket. Önmagát alakítja, az editáló stúdióba véletlenül betévedő, és túláradó hódolatnyilvánításával okvetetlenkedő Alexet igazítja el (többek között Mazursky ehhez hasonlóan áhítatos Fellini-képe miatt tételezhető Alex figurája rendezői alteregóként: a seregnyi filmidézet mellett ez a hódolat artikulálódik az elejefőcímen, amelyen Jeanne Moreau és Fellini neve a többi színészénél jóval nagyobb betűkkel szerepel).

A Fellini-jelenetben Mazursky már-már mazochisztikus módon ironizál Alexen, csakúgy, mint röviddel korábban Alex és producere közös jelenetében az utóbbin. Az irónia az önreflexió eszköze lesz: Mazursky az irónia segítségével épít hierarchiát a modernizmus zsenije, a tétova filmforradalmár és a stupid producer között. Váteszi gesztus, hogy az ostoba producert Mazursky maga játssza: ezzel mintha az újat akaró fiatalok betagozódásának

elkerülhetetlenségére utalna, mi több a modernista törekvések hollywoodi érvényesíthetőségének a korlátait mutatná meg. Jól sejtette meg a jövőt, másoké mellett az ő nyolcvanas évekbeli mélyrepülése bizonyítja ezt.

4.4.2. Robert Altman Bergman-trilógiája

A hatvanas évek végén Robert Altmant eltanácsolták a Warnertől (sőt a filmkészítéstől) *Visszaszámlálás* című munkája miatt, és ezután rövid ideig a független szcénában próbálkozott. A magát kereső rendező az európai művészfilmhez fordult inspirációért *Az a hideg nap a parkban* című filmjéhez, de ekkor még nem az európai eredmények és a hollywoodi hagyományok összefésülését kísérelte meg, hanem egy erősen Bergman-tapintású mozit készített. Bár a *Hideg nap* számos, idővel kézjeggyé lett formanyelvi eszközt elősorol (az egykori olasz neorealisták, elsősorban Rossellini és Visconti által a hatvanas években kifejlesztett „svenk plusz varió”-technika [pan-and-zoom shots], a tükörijátékok, a kép eltorzítását célzó megoldások már mind megvannak), a film éppen a markánsan művészfilmes megoldások miatt áll távolabb a későbbi műfajátiratoktól.

Mégsem egyedülálló az életműben, az 1972-es *Képekkel* és az 1977-es *Három nővel* trilógiává bővült. A három film között nem csupán az teremt kapcsolatot, hogy betegesen passzív – pszichotikus és/vagy skizoid – nő áll a középpontjukban, hanem a szubjektív folyamatok bemutatását célzó tárgyalásmód és a narrációs többértelműség is. Mindháromban elmosódik a határ külső és belső valóság között, így nagyon nehéz eldönteni, hogy mi játszódik a külvilágban, és mi a figurák pszichéjében. A filmek modellje elsősorban a *Persona* volt, de a *Tükör által homályosan* és *A csend* hatása is érezhető bennük.

Jóllehet szó szoros értelemben sem a *Hideg nap*, sem pedig a *Három nő* nem sorolható a Hollywoodi Reneszánszhoz – hiszen előbbi független stúdióban készült, és a hollywoodi stúdiók forgalmazási rendszerét megkerülve jutott a mozikba, utóbbi pedig 1977-ben született –, most a *Képek* mellett róluk is szót ejtek. Altman trilógiájának sorsa a szubjektív realista ábrázolásmód Hollywoodi Reneszánszbeli helyzetét illusztrálja, pontosabban azt szemlélteti, hogy a radikálisabb közelítésmódok megítélése milyen változásokon ment át az évek során.

A trilógia első darabja lassú sodrású kamaradráma. Hőse jól szituált, korosodó, de még mutatós szűz, aki érzelmi elkötelezettjévé válik a vele csak játszadozó huszonéves hippinek, és fokozatosan megtévelylik a gondolattól, hogy elveszítheti a fiút. Francis és a névtelen fiú kapcsolata sokban emlékeztet a *Personából* Alma és Elisabet kapcsolatára: Francis és Alma egyaránt a vele összezárt másik személy érzelmi terrorjának az áldozata lesz, miután megnyílik előtte. A filmek rokonságát nyomatékosítja, hogy mind a *Hideg napban* a névtelen fiú, mint pedig a *Personában* Elisabet a némaságával kényszeríti ki a másik fél viviszekcióját.

Hasonló a *Hideg nap* és a *Persona* szüzségének építkezése is, ugyanis mindkettőben egy végletesen intim – a kitárulkozásvágyból fakadó önfeladás gesztusát esszenciálisan tartalmazó – közlés indítja el a változásokat a két fél kapcsolatában: a *Personában* Alma egy évekkorábbi, perverz tengerparti kalandját meséli el Elizabetnek, a *Hideg napban* pedig Francis közvetlen felkínálkozik a fiúnak. Igaz, a fiú ekkor nincs jelen – a félhomályban Francis előtt rejtve marad, hogy nem egy személy, hanem emberalakká összerendezett tárgyak vannak a takaró alatt –, ám ez nem csökkenti, ellenkezőleg: jelentős mértékben fokozza a megalázkodás szülte frusztrációt a nőben.

Ez utóbbi, a szexuális frusztráció motívuma a *Persona* mellett egy másik Bergman-művet is megidéz. A csend testvérpárjának frusztrációi a névtelen fiú és Francis frusztrációinak bemutatását motíválhatták. Mert nem csupán Francis szexuális kielégítlenségének az ábrázolása hangsúlyos a filmben, hanem a fiúé is (az egyik ébredésekor félreérthetetlen mozdulatokkal vizsgálhatja a paplan alól előhúzott kezét, egy másik alkalommal, néhány pillanatra, maszturbálásra készülődve látjuk).

Bergman inspirációja a kamarajelleg, a szereplők közötti viszonyrendszer és a vázolt problémák bemutatásának módja mellett a szubjektív realista műveleti sémák alkalmazásán látszik. Feltűnő a szubjektív plánok nagy száma, ezek mellett Kovács László operatőr hallucinációszerű hangulatokat közvetítő vizuális megoldások sorát alkalmazza. A *Hideg nap* az életlen képek költészete: számos jelenet indul, még több záródik fókuszátlan kompozícióval, mindemellett Kovács gyakran tükröződő felületeken (ablakon, üvegtégla-falon) át fényképez, vagy egyéb elidegenítő elemeket (például átlátszó függönyöket) állít az objektív elé. A *Hideg nap* ekképpen szabályos enciklopédiája a francia impresszionizmusban kikísérletezett, szubjektivitást erősítő vizuális megoldásoknak. A szubjektív állapotokat közvetítő narratív megoldások közül a legfontosabb az álom- és az alvásmotívum, de szórványosan flashbackekkel is találkozni (például amikor a család orvosa megkéri Francis kezét). Jóllehet vízió-álom-hallucináció, valamint a külső valóság közötti határok itt még – ellentétben a *Képekkel* és a *Három nővel* – inkább kitapinthatóak, már olyan jelenetek is akadnak a filmben, amelyek ezen határok eltörlésére épülnek. Az alig leplezetten erotikus asszociációkat keltő nyakkendőkötés („És most bele abba a lyukba!” – instruálja Francis a fiút, majd pusztit nyom az arcára) vagy az ez utáni szembekötődési például ilyen jelenet.

Éppen a hangsúlyozott szubjektivitás nyomán – és megint csak a Bergman-filmekhez hasonlóan – a *Hideg napban* a szereplők környezete végeredményben lelki tájként, a lelkiállapotuk kivetüléseként tételeződik. Ebben szerepet játszik az is, hogy a cselekmény helyszíne, Vancouver csaknem pontosan a hatvanas évekbeli Bergman-filmek állandó forgatási helyszínéül szolgáló Fåro szigetével azonos szélességi fokon fekszik, és részben

hasonló hangulati tartalmakkal bír. Francis és a fiú környezetének hasonlósága – mind a lakást, mind a parkot mély, sötét színek uralják – frusztrációjuk hasonlóságát jelzi.

A Bergman-trilógia következő darabjában szintén hangsúlyos a környezetrajz. Altman ezúttal is dermesztő és fagyos, de korántsem kietlen és kopár, hanem vadregényes tájat választott.²⁰¹ A szereplők környezetének itt még fokozottabb szerep jut, mint a *Hideg napban*, az egyszerre vonzó és taszító miliő ugyanis a főszereplő, Cathryn hasadt énjének, kettős tudatának tükröi. A film európai előképei közül Polanski *Iszonyatát* szokás az első helyen emlegetni, holott az egy folyamatot, míg a *Képek* egy állapotot ír le, ráadásul Atmannal ellentétben Polanski nem a múlt fájdalmas titkait fűrkészi, hanem hősenek jelenét vizsgálja. A *Képek* európai modellje – mint ezt Altman oly sokszor elmondta – ismét csak a *Persona* volt.

Altman trilógiájának első és második tételében – hasonlóan Bergman hatvanas években született filmjeihez, *A Tükör által homályosantól* a *Szenvedélyig* – egyre nehezebb megkülönböztetni, hogy mi játszódik a hősök tudatában és mi azon kívül. Míg a *Hideg napban* még rendelkezésre álltak bizonyos fogódzók ennek eldöntéséhez, a *Képekben* már nincsenek ilyenek, így ez az egyik legkarakánabb és legkarakteresebb kísérlet a modern film szubjektív realista műveleti sémáinak hollywoodi adaptálására.

A középkorú Cathryn múltbeli házasságtörése nyomán önvádat növeszt a lelkében. A nő és férje, Hugh mellett a kamaradráma további szereplői a feltételezhetően a múltból kísértő egykori szerető (René), valamint Hugh egyik távoli ismerőse (Marcel), és annak kislánya (Susannah). Az őt folyamatosan zaklató, és egykori félrelépésére vég nélkül emlékeztető Renét végső elkeseredésében lelövi Cathryn. A merénylet pillanatára azonban már joggal feltételezhető, hogy a gyilkosság valójában jóval korábban bekövetkezett (már amennyiben egyáltalán bekövetkezett), így azok a – film látszólagos jelenidejébe helyezhető – jelenetek, amelyekben René feltűnik, Cathryn fantáziájában játszódnak.

A jelenetek – valamennyi jelenet – pozíciójának pontos kijelölését számos tényező gátolja. Kivált a szubjektív plánok nagy száma, továbbá az, hogy Altman semmiféle jelzéssel – felírat, a kép textúrájának megváltozása stb. – nem él a múlt és a jelen, illetőleg a külső és a belső valóság megkülönböztetésére. Akár egyetlen jeleneten belül többször feltűnhet a múlt Renéje és a jelen Hugh-ja vagy Marcelje, sőt az is előfordulhat, hogy Cathryn valakit másnak vél, mint aki az valójában (a film végén – mint a záróképből utólag kiderül – saját magát látja Hugh-ban). A három férfi a Cathryn pszichéjében lejátszódó folyamatokat szimbolizálja: René a múltbeli csábítás, Marcel pedig a jelenbeli csábítás antropomorfizációja, míg Hugh – a

²⁰¹ Mintha Altman ezúttal is – akárcsak a *Hideg nap* esetében – a Bergman-filmek világát idéző forgatási helyszínt keresett volna. A *Hideg nap* Kanadában, a *Képek* Írországból forgott.

férj – a két lábon járó önvád maga, a vágy kiélését követő jövőbeli lelkifurdalás megtestesítője. Nem véletlen, hogy a fináléra mindhárman halottak.

A szereplők tehát inkább lelki folyamatok tükörképei, mintsem a film jelenidejében létező figurák, és mindez megnyitja a lehetőségét annak, hogy a teljes szüzsét egyetlen flashbackként, a zavart tudatú Cathryn csapongó emlékeinek szövedékeként értelmezzük. Robert Kolker a központi szereplő beteges passzivitásában találja meg a kulcsot a filmhez: „Akárcsak a *Hideg nap* [...], a *Képek* is a passzivitásról szól, ami valaki más elleni támadásba fordul át. A legextrémebb szubjektív nyelven tolmácsolva – a néző a játékidő jó részében csak azt látja, amit a szereplő – ez a passzivitás eredményezi az ütközést a »valóság« szereplő általi percepciója és ennek a valóságnak a belsőbe való visszavonása, pótszere, között, ami aztán »valóságként« értelmeződik újra.”²⁰²

Altman stílusa nagyon gyakran a figurák dezorientáltságát nyomatékosítja, de a trilógiában másképp érvényesülnek a jellegzetes formanyelvi eszközök – a gyakori és hangsúlyos variózás, a dinamikus plánépítkezés –, mint más filmjeiben. A különbség abból adódik, hogy a *Hideg napban*, a *Képekben* és a *Három nőben* kiemelten a központi szereplő(k) mentális állapotának feltérképezésén van a hangsúly. Robert Kolker megjegyzi, hogy a trilógiában „Altmant a hősök belső állapotának a bemutatása vezérli, az érzelmi egyensúly hiányának a bemutatása, amit környezetük érzékelésének a bizonytalanságában vagy korlátozottságában ragad meg. Hasonló technikákat használ [a *Hideg napban*,] a *Képekben* és a *Három nőben*, és mindhárom esetben másképp él a varióval, mint egyéb filmjeiben: egy arcot hangsúlyoz, kiemel egy részletet, vagy éppen a tér kiterjedését jelzi. A *Hosszú búcsúban* a varió, kiegészülve a fahrtokkal, bizonytalanná teszi a teret, és ez a tér nem pusztán a központi hős belső instabilitását érzékelteti; sokkal inkább az érzékelés egyetemes bizonytalanságát közvetíti. A *Hideg napban* az életlen képek és a tükröződő felületek, a *Képekben* az afféle fétissé váló szélcseggök – mint olyan tárgyak, amelyek folyamatosan játszanak, de maguk passzívak – a központi karakter tükrői.”²⁰³

Altman a *Képekben* addig ment el az idődimenziók összemosásában, amennyire egyáltalán lehetséges volt egy hollywoodi stúdió által forgalmazni tervezett produkció esetében. Ám így is elszámította magát: a saját cégénél (Lion's Gate) készült, az MGM által megrendelt filmet forgalmazhatatlannak ítélték, és két évre dobozba tették. 1972-ben egy ennyire erős modernista hatást mutató filmnek már nem volt piaca Hollywoodban: többek között a *Képek* sorsa – valamint Monte Hellman *Kétsávos országútjának* (1971) anyagi kudarca – készítette a

²⁰² Robert Kolker: *A Cinema of Loneliness*. p. 388. [Saját fordítás – P.Zs.]

²⁰³ ibid. p. 387. [Saját fordítás – P.Zs.]

producereket (újfent) az európai minták elutasítására, míg a rendezőket arra intette, hogy nyessenek vissza kísérletező szándékaiból.

Magát Altman is erre intette, a *Képeket* így nem követte hasonló időmontázzsal dolgozó film a pályáján.²⁰⁴ Bergman-trilógiájának záródarabjában a *Képekben* megismerthez képest némileg könnyebben átlátható időszerkezetet alkalmazott. A *Három nő* esetében a főcím fürdőszanatóriumának egymásba úszó képei, illetve a vízben holdkórosokként haladó ápolók és betegek látványa a kezdettől megnyitja annak lehetőségét, hogy a teljes filmet álomként értelmezzük, emellett azonban az is lehetséges, hogy csupán a mű egy részét tekintsük álomnak, víziónak vagy hallucinációnak (az egyik főszereplő, Pinky balesete utáni közel harminc percet). Ám akármelyik értelmezésre hajlunk is, a külső és belső valóság – feltételezett – határai többé-kevésbé kitapinthatóak.

A trilógia valamennyi darabjában a hősök környezete lelki táj, emellett a *Hideg napban* extrém vizuális megoldásokkal, a *Képekben* rendhagyó narratív megoldásokkal igyekszik szubjektív állapotokat bemutatni Altman. Az extrém vizuális megoldások a *Három nőben* is megvannak (elég csak az önálló experimentális filmként is működő négyperces álomjelenetre utalni), és a szokatlan narratív megoldások sem hiányoznak (ilyen a határozott Millie és az infantilis Pinky személyiségcseréje, később pedig Millie és az epizód szereplő Willie, valamint Pinky és Willie halvaszületett gyermekének az identitásváltása)²⁰⁵, ám a figurák pszichéjének bemutatásához ezúttal a szavak is jelentősen hozzájárulnak. Még annál is fontosabb a szerepük, mint a *Képekben* volt, pedig csak közhelyek és frázisok puffognak. De éppen ezért van jelentőségük, hiszen a *Három nő* egy banalitásokba fulladt világról tudósít. A film terméketlen, kopár világot mutat be, üres és jellegtelen alakokkal benépesítve. A *Három nő* – a *Buffalo Bill és az indiánokkal* együtt – a *Nashville* tanulságainak figyelembe vételével készült, lényegében a *Nashville* zárójelenetének konzekvenciáit vonja le. A *Három nő* keserű és rezignált jelentés érdektelenségről, jellegtelenségről. Ennek érzékletessé tételében nyer kitüntetett szerepet a félsivatagos délnyugati táj. Az ingerszegény környezet egyfelől lelki táj, másfelől olyan terrénum, amely visszahat a figurákra – nem véletlenül reflektálnak rá olyan gyakran a hősök. Ez a táj se nem különösebben absztrakt, se nem valóságos. Egy paradoxon

²⁰⁴ Sokatmondó, hogy Altman a közvetlenül a *Képek* után készült *Hosszú búcsú*ban hogyan és mikor függeszti fel a szubjektív realista sémák alkalmazását. A *Hosszú búcsú* a noirhagyományoknak megfelelően végig intenzív szubjektivitással él: a protagonista, Marlowe magánnyomozó minden jelenetben szerepel. Pontosabban szinte minden jelenetben, a Wade és felesége közötti vita alatt ugyanis a tengerparton sétál. Ironikus gesztusként is felfogható, hogy az intenzív szubjektivitás felfüggesztése éppen egy kisszerű, és erősen melodramatikus élő, vita kedvéért történik meg a filmben.

²⁰⁵ A *Personából* eredő személyiségcsere motívuma csírájában már a *Képekben* megvan, Cathryn és fiatal barátnője, Susannah kapcsolatát színezi. A kislány a film végén arról beszél, hogy felnőttként majd Cathrynre fog hasonlítani, egy másik jelenetben pedig a két szereplő arca egymásra montírozódik a tükörben. Mindez – jegyzi meg Robert Kolker – mintha azt sugallná, hogy Susannah, felnőttként, követni fogja Cathrynt az örületbe. cf.: Robert Kolker: *A Cinema of Loneliness*. p. 393.

élve: *létező tereptárgyai által stilizált*, és ily módon tökéletesen fejezi ki a szereplők mentális állapotát.

Ez is az oka annak, hogy a felszínen a *Három nő* emlékeztet a leginkább Altman Bergman-trilógiájában a *Personára*, de valójában a legmesszebb áll tőle. Témája a hatvanas évek Bergman-filmjeivel – valamint *Hideg nappal* és a *Képekkel* – ellentétben már nem valamiféle „lelki vagy fizikai betegség, intenzív szenvedés, illetve elhagyatottság”²⁰⁶. Itt a hősök neurózisának vagy skizofréniájának a bemutatása helyett lelkiviláguk ürességének a bemutatásán van a hangsúly, és a többszörös személyiségcsere-sorozat ennek az ürességnek a szükségszerű következménye. A *Három nő*ben a szereplők nem élnek vissza a másik személyiségének a sérülékenységeivel, nem – mint a *Personában* Elisabet – ebből merítenek erőt és energiát. Egész egyszerűen úgy váltják a identitásukat, mint a sminkjüket vagy a ruhájukat, de az új személyiségükkel ugyanúgy nem tudnak mit kezdeni, mint ahogy a régivel sem tudtak. Mindeközben nem szenvednek, azaz természetesnek veszik kizárólag banális pillanatokból álló életük abszurditását.

A *Három nő* kiváló példa arra, hogy az európai inspirációt milyen gyümölcsöző módon lehetett felhasználni és a helyi viszonyok közé konvertálni az amerikai filmben. Míg a *Hideg nap* és a *Képek* minden rosszindulat nélkül illethető azzal a váddal, hogy túlzottan kötődik a Bergmanhoz, a *Három nő* a Bergman-örökség értő továbbgondolása.

4.4.3. Benyomások konverziója (Antonioni: *Nagyítás* – Coppola: *Magánbeszélgetés*)

Az ötvenes–hatvanas évek európai művészfilmjei közül a *Persona*, a *Nyolc és fél*, a *Szerelmem*, *Hiroshima*, a *Kifulladásig* és az *Egy férfi és egy nő* mellett talán a *Nagyítás* volt a legnagyobb hatással a hetvenes (sőt: nyolcvanas) évek Hollywoodjára.

Mindenekelőtt DePalma *Halál a hídon* (1981) című filmje és Coppola *Magánbeszélgetése* (1974) illusztrálja ezt. A *Magánbeszélgetés* középpontjában egy magányos és független lehallgatási szakértő, a szakma nagymestere áll. Harry Caulnak egy fiatal férfi és nő nyílt utcán lefolytatott beszélgetéséről kell felvételt készítenie, és ahogy a stúdiójában mind jobban megtisztítja a zavaros hanganyagot, lassan arra a következtetésre jut, hogy a célszemélyeket a megbízója – egy nagy vállalat igazgatója – részéről halálos veszedelem fenyegeti. Harryt szörnyű múltbeli trauma kísérti – akaratlanul is a halálát okozta egy családnak azzal, hogy bedrótozta őket, és felvételeket készített a beszélgetésükről –, ezért nem adja át a két fiatal jövőendőbeli találkozásáról konkrét információkat tartalmazó hanganyagot a megbízójának (pontosabban az igazgató asszisztensének), hogy elejét vegye az ellenük készülő

²⁰⁶ Kovács András Bálint jellemzi így Bergman *Tükör által homályosan* című filmjétől a *Szenvedélyig* tartó korszakának főtémáit. In: *A modern film irányzatai*. p. 185.

merényletnek. Miután az asszisztens egy konzumnő segítségével ellopja az anyagot tőle, Harry ellátogat a fiatalok beszélgetésében megjelölt időpontban az általuk megnevezett szállodába, hogy így akadályozza meg a készülő gyilkosságot. Kiveszi a szomszéd szobát, de amikor gyanús zajokra – veszekedés és dulakodás hangjaira – lesz figyelmes, tétlen marad. Ezután elalszik, majd ébredése után behatol az immár csendes szomszéd szobába. Ott semmi árulkodó nyomot nem talál – ám amikor lehúzza a toalettet, a csészéből vér folyik ki, és előnti a fürdőszobát. Ezek után Harry az igazgatóhoz rohanna, de megtudja, hogy az – a hivatalos magyarázat szerint autóbalesetben – meghalt. Nem a fiatalok, hanem az igazgató volt tehát veszélyben, és Harry következetesen félreértelmezte a nyomokat. Számára és a néző számára is világos lesz, hogy a fiatalok – közülük a lány az igazgató gyermeke – az asszisztens segítségével végeztek az igazgatóval.

Coppola egy motívummal és egy formanyelvi megoldással már a főcímben fejet hajt Antonioni előtt. A bohóc-pantomimos szerepeltetése a *Nagyításra* utal, míg a hosszú, közel háromperces nyitóbeállítás Antonioni egyik legmarkánsabb – igaz *A kalandtól* a *Zabriskie Point*ig kevésbé preferált – formanyelvi eszközét idézi. Mindezeket túl az európai művészfilm – nem csupán a *Nagyítás* – inspirációja a protagonista karakterizáltságán, a szubjektív realista sémák hangsúlyos alkalmazásán, valamint a feltűnően nagy számú szerzői kommentáron látszik Coppola filmjében.

Harry Caul az európai modern művészfilm kallódó, sodródó hőseire emlékeztet; eredendő passzivitása pasztikusan jelenik meg akkor, amikor a szállodai szobában folyó dulakodás hallatán tétlen marad – holott azért ment a szállodába, hogy megakadályozza a készülő merényletet. A művészfilm hőseit a művészfilmre jellemző megoldások segítségével mutatja be Coppola, és nagy nyomatékot helyez arra, hogy behatoljon Harry tudatába. Az álomjelenetben a legnyilvánvalóbb ez – Harry az igazgató lányával találkozik, és megpróbálja figyelmeztetni a veszélyre –, emellett a rendező gyakran olyan jelzésekkel él, amelyek jószerivel lehetetlenné teszik a jelenetek pozíciójának egyértelmű meghatározását, illetve megnehezítik annak eldöntését, hogy adott képsor a külső vagy a belső valóság része-e.

A legnyilvánvalóbban a flashback-használat közvetíti ezt a bizonytalanságot, kettősséget. Coppola az – elméletileg – a helyzetet egyre inkább tisztázó hangmérnöki munka tárgyalása során olyan képeket vág be a dolgozó Harryt mutató (objektív) plánok mellé, amik flashbackekként (szubjektív plánokként) értelmezhetőek: ezt az értelmezést nyomatékosítja, hogy nem azokat az (objektív) plánokat látjuk a beszélgető párról, amiket a film elején, az akció bemutatásakor láttunk rólunk. Ezekben a jelenetekben „a hang »objektív«, de a képek

Harry emléképei.”²⁰⁷ Ezzel szemben a film végén már a hangok is szubjektívek: amikor Harry ráébred, hogy félreértelmezte a fiatalok szavait, újra hallani néhány mondatot a téren elhangzottakból. A ledöbbsent Harryt látjuk a vállalat aulájában az emberforgatagban, és közben a beszélgetés foszlányait halljuk. Ebben a jelenetben – Bordwell és Staiger szavaival – „osztozunk Harry tudatállapotában egy magasabb szinten, mint az [mentálisan] felfogható”.²⁰⁸ Walter Murch, a film hangmérnöke a következőképpen fogalmazott: „A felvétel Harry szenvedélyévé válik, ezt nyomatékosítjuk a film különböző pontjain, különböző okokból, különböző helyszíneken és különböző valószerűséggel. Néha minden a fejében történik – hallgatód a szalagot, de úgy, ahogy ő elképzei.”²⁰⁹

A titkok kiderülésekor, és a fiatalok, valamint az asszisztens szerepének Harry előtti lelepleződések a vállalat aulájában álló Harry közelijét a szállodaszobában készült vágóképek – a dulakodás, a gyilkosság képei – szabdalják. Ezek a felvételek – bizonyos perspektívából – szintén a film szubjektivitását erősítik: értelmezhetőek Harry emlékképeiként (olyan képekként, amelyeket Harry ugyan látott a szállodában, de amelyeket a narrátor korábban nem mutatott meg a nézőnek), de szemlélhetőek Harrynek az eseményekkel kapcsolatos következtetéseiként is, sőt értékelhetőek a narrátornak a szüzsében lévő hézagok kitöltését célzó beavatkozásaként is.²¹⁰ A harmadik feltételezést támogatja meg, hogy a *Magánbeszélgetés* több pontján a szubjektív képek és a szerzői kommentárok összecsúsznak, így szinte lehetetlen különbséget tenni Harry víziói és a nyílt elbeszélői beavatkozás eredményeképpen létrejövő szekvenciák között (például az álomjelenetben a gyilkosság képeivel kapcsolatban nem egyértelmű, hogy Harry megérzéseit látjuk vagy – a narrátori jelenlét jelzéseként – flashforwardot).

Mindennek tükrében nyer többlettérmet a film címe (*The Conversation*). A cím a felszínen valóban csupán „társalgást”, „megbeszélést” jelent, ám a „conversion” („átalakítás”, „átváltoztatás”, „átváltás”) szót is előhívja. Coppolánál a külső és a belső valóság képei folytonos játékban állnak, egymásba oltódnak, egymásba alakulnak. Álom és valóság, vízió és tapasztalás összeolvadását hangsúlyozza a gyakran megidézett – az igazgató lánya és Harry szeretője által is dúdolt –, „Wake Up, Wake Up” kezdetű dal is.

Mindezek tükrében különös, hogy a *Magánbeszélgetés*ben a fokozott szubjektivitás nem eredményez fokozott narrációs többértelműséget, mégannyira sem, mint a *Képekben*, a *Point Blankben* vagy a *Mickey, az ászban*. Hogy miért nem, azt a 6. fejezetben vizsgálom meg.

²⁰⁷ David Bordwell–Janet Staiger–Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*. p. 376. Az idézett rész szerzője David Bordwell és Janet Staiger. [Saját fordítás – P.Zs.]

²⁰⁸ ibid.

²⁰⁹ Murch-öt Bordwell és Staiger idézi. ibid. p. 377. [Kiemelés az eredetiben.]

²¹⁰ ibid.

5. A DEZORIENTÁLT HŐS ALAKVÁLTOZATAI

5.1. Száguldás a semmibe: a Hollywoodi Reneszánsz dezorientálódott hőseinek formatörténeti és társadalomtörténeti pozíciója

Az objektív és szubjektív realista sémák használata a klasszikus elbeszélésmódban hagyományosan erős kauzális összefüggések lazítását eredményezte, illetve a klasszikus filmek célorientált hőseinek a leváltásához járult hozzá az európai – kivált a modern – művészfilmben. Az objektív realista sémák alkalmazása folytán megkérdőjeleződtek a teleologikus elbeszélés arany szabályai, míg a szubjektív realista sémákkal a hősök lélektani motívációinak más típusú megmutatása vált lehetővé, mint a klasszikus (hollywoodi) filmben.

Az ezen sémák által kínált lehetőségek igazán a sodródó, illetve bizonytalanabb motívációjú alakok bemutatásában kiaknázhatók. A sodródó hős egy klasszikus elbeszélésmódú filmben tehát már-már önellentmondásnak tetszik, ám a Hollywoodi Reneszánszban bebizonyosodott, hogy koránt sincs így. Találkozunk ilyen hősökkel road movie-ban (*Szelíd motorosok; Madárijesztő; Kétsávos országút*), háborús filmben (*M.A.S.H.; A 22-es csapdája; Az ötös számú vágóhíd*), melodrámban (*Testi kapcsolatok; Sampon; Öt könnyű darab*), gengszterfilmben (*Tolvajok, mint mi; Aljas utcák*). Dezorientálódott alakok még azokban a műfajokban is feltűnedeznek, amelyek tradícióit a többivel összevetve különösen erőteljesen határozza meg az aktív hős imágója. Ilyen műfaj a thriller (*Hustle; Francia kapcsolat 2.; Klute; Serpico; A Parallax-terv; Az elnök emberei*) vagy a western (*Skalpvadászok; Vad banda; McCabe és Mrs. Miller; Cable Hogue balladája; Kis Nagy Ember; Pat Garrett és Billy, a Kölyök; Fennsíkok csavargója*).

A western magányos hőse esetében kiváltképpen szembeütköző az elmozdulás a problémamegoldás folyamatának megmutatásától a csellengés bemutatásának irányába. A magányos hős helyzetének megjelenítésében potenciálisan mindig benne lévő céltalan kóborlás motívuma Monte Hellman Antonioni-tapintású *Lovasok a forgószelelben* (1966) és *Vadászat* (1966) című független filmjeitől értékelődik fel látványosan, Sam Peckinpah életművével pedig a fősodorban is jelentős lesz (legyen szó a *Vad bandáról* és a *Pat Garrett és Billy, a Kölyökről*, vagy olyan posztwesternekről, mint a *Junior Bonner* és a *Hozzátok el nekem Alfredo Garcia fejét!*).²¹¹ Fontos jelenség emellett – illetve ennek mintegy inverzeként

²¹¹ A kóborlásmotívum korábban is markánsan megjelenhetett stúdiówesternekben, de ezekben a filmekben nem kérdőjeleződtek meg olyan látványosan a célok, mint Peckinpah munkáiban. Ford *A cheyenne indiánok alkonyában* (1964) például a címszereplők vég nélküli vándorlásáról mesél, de itt mégis csak jól meghatározott cél vezeti a hősöket. Új hazát keresnek, igaz, ezt nem találják meg: mindenholnan kiszorítják őket.

– a megállapodott magányos hős önellentmondására építő stúdiówesternnek sorozata (*McCabe és Mrs. Miller; Roy Bean bíró élete és kora; Buffalo Bill és az indiánok; Missouri fejdász*).

Gyakran találkozni a Reneszánszban célorientáltság–dezorientáltság oppozíciója mentén nehezen megközelíthető figurákkal. Egyes művekben nem világos, hogy a hősök célorientáltsága meggyengült-e egyáltalán. A *Point Blank*ben eldönthetetlen, hogy egy gyilkos merényletből felgyógyult, és szélsőségesen (már-már patológ módon) célorientált hős pénze visszaszerzésére indított akcióját látjuk, vagy egy haldokló (ekképpen szélsőségesen dezorientálódott) ember vízióját (a helyzetet továbbá bonyolítja, hogy a szélsőséges célorientáltság – legalábbis a Walkeréhez hasonló mániákusság – talajtvesztettségként, dezorientáltsággként is felfogható). A *Rosemary gyermeke* esetében hasonlóan nehéz eldönteni, hogy a címszereplő aktív vagy passzív – ez attól függ, hogy miként nézzük a filmet, és ezzel összefüggésben a zárlatot. Nem világos ugyanis, hogy a film végén Rosemary elfogadja-e a helyzetét, vagy beletörődik abba? Amennyiben a filmet a(z első) szüléssel járó félelmek megjelenítéseként, illetve a félelmek leküzdésére indított cselekvéssorként értelmezzük, akkor a zárlatban a gyermekből anyává felnövő Rosemary jelenik meg előttünk: szorongásának szublimálása, főbiáinak leküzdése állhatatosságát, akaraterejét, ellenállóképességét mutatja. Ellenben ha a filmet irracionális horrorfilmként nézzük, akkor a zárlatban egy szörnyű hatalmak által legyűrt Rosemaryt kell látnunk, aki megadja magát a balsorsnak, beismeri vereségét, magyarul: végérvényesen passzvizálódik.

Korábban már a *Kétsávos országút* kapcsán érintettem azt a kérdést is, hogy a célra tartás és a céltvesztettség homályzónájában tartozkodó hősök milyen variációi jelentek meg a Hollywoodi Reneszánszban. A mostani fejezetben egyéb példákat is keresek a célorientáltnak tetsző, egyúttal dezorientálódó figurákra olyan filmekben, mint az *Éjféli cowboy*, a *Hozzátok el nekem Alfredo Garcia fejét!* vagy a *Cisco Pike*.

Jóllehet formatörténeti szempontból legalábbis különlegesnek tetszik a dezorientálódott hősök ilyen tömeges szerepeltetése a hollywoodi filmben, társadalomtörténeti aspektusból ez tökéletesen érthető, sőt magától értetődő. A már ismertetett okokból kifolyólag (1.3.1.* és 1.3.3.*) a hatvanas–hetvenes évek fordulóján a hollywoodi film számos hősét az elvesztett szabadság keresése foglalkoztatta, és ez – mint Hans C. Blumenberg megjegyzi – egyúttal a menekülést jelentette az elidegenedéstől.²¹² Blumenberg szerint a hatvanas–hetvenes évek fordulóján – gyakran anélkül, hogy tudatosodna bennük – a szabadságságvágy a legkülönbözőbb rendű-rangú hollywoodi hősöket hajtotta, olyan filmekben, mint *A*

²¹² „A szabadság kurva lett, és mindnyájan ingyen menetet (»easy ride«) kapunk” – nyilatkozta Peter Fonda a *Szelíd motorosok* kapcsán. (Az „easy ride” olyan szexuális kapcsolatot jelent a prostituáltaknál, amiért nem kell fizetni. A prostituált szerelme, illetve más kiváltságosok kaphatják meg.) cf.: Hans C. Blumenberg: *Az Új Hollywood*. p. 83.

*bérmunkás, a Kétsávós országút, a Madárijesztő, a Sugarlandi hajtóvadászat, Az utolsó szolgálat, az Esőemberek, az Alice már nem lakik, a Kis Fauss és Nagy Halsy.*²¹³

Richard C. Sarafian filmjének a címe, a *Száguldás a semmibe* önmagáért beszél. Mint a *Szelíd motorosok* reklámjában megfogalmazódott: „Egy ember elindult megkeresni Amerikát. És sehol sem találta.”²¹⁴

5.2. Keresésmotívum kontra csellengésmotívum

A Hollywoodi Reneszánsz orientációjukat veszített figurái – hasonlóan az európai modern művészfilm szereplőihöz – kettős gyökerűek: egyrészt az olasz neorealizmus hőseinek, másrészt a noir férfifiguráinak az örökösei.

A neorealizmus és a noir hőse egyaránt célra tart, de egyik sem célorientált a szó klasszikus értelmében. A neorealizmus kudarcos hősei és a noir erkölcsi biztonságukat veszített férfifigurái sokban hasonlítanak, különbség van viszont köztük a tekintetben, hogy mennyit öriznek az aktív hős imágójából. A neorealizmusban radikálisabban kérdőjeleződik meg a hős aktivitása, mint a noirban: a hősök „nem csak ellenőrzésüket veszítik el saját sorsuk felett – írja Kovács András Bálint –, de már hatalmuk látszatát sem tudják fenntartani”.²¹⁵

A Hollywoodi Reneszánsz gellert kapott tervekkel teli alakjai két csoportba oszthatóak, az egyikbe az aktivitás látszatát még őrző, a másikba a látszatról is lemondó figurák tartoznak. A csoporthoz tartozás egyúttal meghatározza a hősök filmtörténeti pozícióját: az első csoport figurái a noirthősökkel állnak rokonságban (*Hustle; Éjszakai lépések; A Parallax-terv; Az elnök emberei; Francia kapcsolat 2.; Kínai negyed; Klute; Mackintosh embere*), a másik csoport tagjai a neorealizmus figuráival vannak kapcsolatban (*Alice étterme; Cisco Pike; Kétsávós országút; Electra Glide; Éjjeli cowboy; Madárijesztő; A Marvin Gardens királya; Az utolsó szolgálat; Papírhold; Alice már nem lakik itt*).

5.2.1. „A bukás pátosza”

Thomas Elsaesser 1975-ben megjelent *The Pathos of Failure: American Film in the 1970s. Notes on the Unmotivated Hero*²¹⁶ című tanulmányában az elsők között vizsgálta a Hollywoodi Reneszánszban mutatkozó európai hatásokat. Alapvetése szerint a Hollywoodi Reneszánsz leginkább kísérletező filmjei is erősen beágyazottak a klasszikus hollywoodi hagyományba, márpedig a hagyomány elevensége és ereje elleplezi, elleplezheti a művek –

²¹³ cf.: ibid. pp. 83–84.

²¹⁴ ibid. p. 83.

²¹⁵ Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. p. 280. [Kiemelés tőlem – P.Zs.]

²¹⁶ Thomas Elsaesser: *The Pathos of Failure*. pp. 279–292.

állítólagos – újszerűségét: „Mi következhet abból a próbálkozásból, amely néhány hetvenes évekbeli, főszórbeli amerikai filmet »kísérleti filmként« értelmez, abban az értelemben, hogy reflektálnak a formák jelentésére és ideológiájára, ha egyszer ezek a formák be vannak ágyazva a tradícióba – a klasszikus hollywoodi tradícióba –, ezáltal magától értetődőek és láthatatlanok?”²¹⁷

Elsaesser szerint az új mozi fő jellemzője a hősök motivációinak – vagy azok hiányának – a problematizálása²¹⁸, aminek számos következménye van. „Mindez kihat a narratív formára, egyúttal arra, hogy miként nézzük ezeket a filmeket, egyszerre kapcsolva őket a klasszikus hollywoodi mozihoz, illetve – ezzel szemben – a hatvanas évek európai filmjéhez. Az ellentmondás – vagy a feszültség – a motiválatlan hős és az utazás motívuma között áll fenn, egyrészt az odafordulásban a filmbe kívülről hozott, készen vett, felettébb konvencionális motívációhoz, másrészt a protagonista belső motivációinak hiányában.”²¹⁹

A kérdés ezek után az, hogy mennyiben kapcsolódik a motiválatlan hős a hollywoodi, illetve az európai hagyományokhoz? A külvilág által – vagy másképpen fogalmazva: a hollywoodi hagyományok, illetőleg a műfaji tradíciók által – kikövetelt keresésmotívum ütközik az európai művészfilmből eredő csellengésmotívummal. Az európai művészfilmben ritkán volt annyira intenzív a keresésmotívum, mint a hollywoodi filmben, a hollywoodi filmben pedig ritkán volt annyira intenzív a kallódásmotívum, mint az európai művészfilmben.

5.2.2. A neorealizmus öröksége?

Keresés- és csellengésmotívum intenzív ütköztetésére mindazonáltal nem a Hollywoodi Reneszánszban került első ízben sor a filmtörténetben, az olasz neorealista iskola alkotói is éltek ezzel (Visconti a *Vihar előtt*ben, De Sica a *Biciklitolvajokban*, Rossellini a *Paisà* második epizódjában vagy a *Németország, nulla évben*). Figyelemreméltó, hogy ezekben a művekben a dezorientálódó hős helyzetének ábrázolására életre hívott, gyakran epizódokkal, passzázsokkal élő elbeszélésmód – ellentétben a modern filmmel – még rendelkezik némi dinamikával. A Hollywoodi Reneszánszban hasonló a helyzet: az elbeszélés tempója nem lassul le annyira, illetve a passzázsok szerepe ritkán nő meg olyan mértékben, mint az európai modern művészfilmben. Jóllehet a Reneszánszban ez mindenekelőtt a műfaji hagyománnyal – és kevésbé a neorealista inspirációval – magyarázható, ne feledjük, hogy a neorealista film még erősen kapcsolódott a klasszikushoz. A klasszikus megoldásokkal (is) élő neorealista film, illetve az európai művészfilm inspirációját (is) mutató revizionista műfajfilm között

²¹⁷ ibid. pp. 279–280. [Saját fordítás – P.Zs.]

²¹⁸ cf.: ibid. p. 280. [Saját fordítás – P.Zs.]

²¹⁹ ibid. [Saját fordítás – P.Zs.]



többek között a dezorientálódott hős helyzetének ábrázolása közben a passzázssokkal együtt célorientáltak (teleologikusnak) megmaradó elbeszélésmód teremt kapcsolatot.

A lelassított keresés és a dinamizált csellengés motívumának ütköztetésére példa Arthur Penn *Alice étterme* című munkája, ez a kommunateremtési vágytól hajtott, lézengő fiatalokat elősoroló dokumentum-játékfilm, vagy Bill L. Norton *Cisco Pike*-ja. Utóbbiban a címszereplő célorientáltságának fokozása paradox módon dezorientálódásának nyomatékosítását szolgálja: a hős helyzete hasonlít a *Biciklitolvajokból* vagy a *Vihar előtt*ből ismert képlethez.

Cisco kiugrott dealer, aki a börtönből szabadulása után zenészként kíván boldogulni, új életének hajnalán azonban enged a korrump rendőr, Leo Holland zsarolásának, és elvállal egy megbízást: három nap alatt száz kilogramm marijuanát kell terítenie. A lehetetlenül szűk határidő fokozott aktivitásra sarkallja Ciscót – magyarán célorientáltságának megnövekedését eredményezi –, ámde éppen ebben, megnövekedett aktivitásában tükröződik igazán az esendősége. Aktivizálódása azt jelzi ugyanis, hogy nem képes szabadulni bűnös múltjától. Ciscónak van határozott, jól körvonalazott célja (el kell adnia a kábítószer), de ez a cél éppen hogy nem az állóképességét, hanem a gyengeségét nyomatékosítja. Jóllehet a film végén szilajul kilép régi életéből, az utolsó képek megint csak elveszettségét, gyökértelenségét nyomatékosítják: autóval halad a felsivatagos tájban az ismeretlen felé.

Hellman *Kétsávós országútja* hasonlóképpen célelvőség és kóborlás ütköztetésére épül. Láttuk, hogy a szüzsé epizodikussága miként hangsúlyozza a figurák kallódását, emellett dezorientáltságukat nyomatékosítja a dialógusépítkezés és a kísérőzene is (3.5.2.*). A dialógusok – vagy monológok – a kóros túlbeszéltség és a fokozott szüksézhűség között oszcillálnak. „A *Kétsávós országút*ban minden célvezéreltség egyszerűen a frusztráció neurotikus, lázas kompenzációjaként tűnik fel, mint például GTO, a Warren Oates játszott karakter, fantáziálásai, amiket inkább mesél magának, semmint az utasainak” – írja Elsaesser.²²⁰

A dialógusokhoz hasonlóan a kizárólag diegetikus zeneszámok is a figurák jellemzésének eszközei, esetleg a szüzsé fordulópontjait előlegezik. „Now I don’t even know who I’m anymore” („Most már nem tudom, ki is vagyok”) – szól egy bárban, amikor a Sofőr belép; „Hit the road, Jack, and don’t you come back more” („Indulj, Jack, és ne térj vissza többé.”) – hangzik a rádióból, miközben a filmben először feltűnik a később fontos szerephez jutó – a Sofőr érzelmeit felkorbácsoló, majd nyom nélkül távozó – fiatal lány.

Monte Hellman a *Kétsávós országút*ban úgy formálja át a klasszikus hollywoodi hőstípust, hogy érdektelennek mutatja őt a saját maga állította célokkal szemben. Ezzel a klasszikus hős motivációközpontúságát kérdőjelezi meg, illetve trivializálja a hagyományosan kitüntetett

²²⁰ ibid. p. 291. [Saját fordítás – P.Zs.]

szerepű motivációt, és a célok terméketlenségéről beszél. Más filmekben a hősök nemhogy érdektelenül viszonyulnak a feladataikhoz, hanem túlságosan komolyan veszik azokat, de ez a megoldás is a motiváció trivializálását eredményezi: a *Száguldás a semmibe* című filmben az utazás elindítója egy hangsúlytalan fogadás, aminek a megnyerése érdekében Kovalski mindent feláldoz; a *Sugarlandi hajtóvadászatban* a férj akkor szökik meg a büntetésvégrehajtástól és kezd ámokfutni felesége oldalán, amikor már csak nagyon rövid ideje lenne hátra; a *Hozzátok el nekem Alfredo Garcia fejét!* című filmben Benny egy halottat üldöz (5.4.2.*). Az *Electra Glide* című filmben James William Guercio is a klasszikus motivációközpontúságot trivializálja egy olyan hős felléptetésével, aki túlságosan komolyan veszi a feladatait.

A film hőse a mélynövésű Big John motorosjárőr, akit a munkája éltet: adott esetben képes egy Los Angeles-i detektívet is megbírságotlani, és szemrebbenés nélkül bünteti meg a Vietnamból frissen hazatért teszetosza kamionsofőrt, holott tudja, hogy cselekedetével annak állását fúrja meg. Miközben a fontosságának tudatában feredőzik, arról ábrándozik, hogy egyszer útszéli járőrből valódi nyomozóvá avanszál.

Az *Electra Glide* (a cím a rendőrségi motor márkájára utal) ellen-road movie. Jó része az utakon játszódik, de a cselekmény mégannyira sem tart sehová, mint a korszakbéli road movie-k, egyszerűen azért, mert Big John helybenmozgásra van ítélve. Kisszerűségét nem feloldja, hanem elmélyíti az a pillanat, amikor végre lehetősége nyílik álmai teljesítésére, és nyomozóként mutatkozhat meg: arrogáns felettese sofőrjeként egy öngyilkos (!) öregember halálának körülményeit vizsgálja ki. Minél mélyebbre ás a nyomozásban, annál több minden kerül felszínre tehetetlenségéből és frusztrációiból, és figurája lassan szimbolikussá nő. A film utolsó beállítása egy egész korszak hősképeinek foglalata. A szitává lőtt Big Johnról indított hétperces hátrafahrt a Monument Valleyben húzódó kihalt makadámon egyúttal emblemikus plán a hetvenes évek Amerikájáról.

A *Cisco Pike*, a *Kétsávós országút* és az *Electra Glide* mellett további példa a lelassított keresés és a dinamizált csellengés konfrontálására Schlesinger *Éjjeli cowboya*, amely egyúttal a Hollywoodi Reneszánsz filmjeinek egy másik jellegzetességére – a hősök párokba szervezésére – is ráirányítja a figyelmet. Az *Éjjeli cowboy* két főszereplője célorientált, tudja, hogy mit akar, de légvárakat építenek, és minden elszánásuk dacára nem érnek révbe. Patkány Rizzo (Dustin Hoffman) és Joe Buck (Jon Voight) eljutnak ugyan Floridába, az Ígéret Földjére, de mindketten belepusztulnak a kalandba (Rizzo szó szerint, Buck pedig lélekben). Ellentétben a klasszikus hollywoodi filmmel, az *Éjjeli cowboyban* a célok megvalósítására tett kísérletek csak a hősök esendőségét emelik ki, nem pedig az ellenállóképességüket jelzik. A neorealista hősábrázolás többek között éppen ebben – a figurák esendőségének a

megmutatásában, illetve ennek elsősorban a véletlendramaturgia által megtámogatott hangsúlyozásában – tért el a klasszikus normáktól.

Az aktív hős imágóját kérdőjelezi meg a keresés- és a kóborlásmotívum ütköztetésével a *Szelíd motorosok* is: Wyattet és Billyt határozott cél vezeti – egy kábítószer-üzletet kívánnak nyélbe ütni –, ám az ennek realizálásra tett erőfeszítéseket egy erősen epizodikus, inkább a kallódást, mintsem a célra tartást hangsúlyozó szüzsé mutatja be (amely ráadásul a cél a végleges beteljesületlenségét kiemelő jelenettel zárul).

Az *Éjjeli cowboy*, a *Szelíd motorosok* és a *Kétsávos országút* is párba szervezett kallódó hősöket mutat, és ez a megoldás a hetvenes évek legelejétől trenddé izmosodik (*Madárijesztő*; *A Marvin Gardens királya*; *Az utolsó szolgálat*; *Sivár vidék*; *Papírhold*; *Alice már nem lakik itt*). A filmbeli párosok tagjainak funkciói gyakran jól láthatóan válnak el egymástól, az egyik egy szülő-, a másik egy gyermekszerepet vesz magára. Már a *Szelíd motorosokban* is megfigyelhető volt ez a szereposztás a határozottabb Wyatt és az infantilisebb Billy között, és hasonlóképpen a *Madárijesztőben* Max (Gene Hackman) és Francis (Al Pacino) között, vagy a *Sivár vidékben* Kit (Martin Sheen) és Holly (Sissy Spacek) között. *Az utolsó szolgálatban* Buddusky (Jack Nicolson) és Mulhall (Otis Young) tengerész altisztek a bázistól több száz kilométer távolságra lévő börtönbe kísérik a piti pénzlopási ügyben nyolc évre ítélt Larry Meadows (Randy Quaid) matrózt, és a naiv, az élet dolgaiban tapasztalatlan fiút egyfajta beavatási szertartásnak vetik alá a napokig tartó utazás során. Eközben szabályos családdá kovácsolódnak össze: Buddusky az apaszerepet, Mulhall az anyaszerepet veszi fel. Előbbi a fiú férfitá avatásának feltétlen híve, ezért újabb és újabb próbatételeknek vetné alá Larryt, míg utóbbi folytonosan aggodalmaskodik, és Larry szökésétől tartva próbálja megakadályozni a beavatási szertartás kitejesedését.

A felnőtt–gyermek-páros néha evidens módon jelenik meg: az epizodikus szerkezetű *Alice már nem lakik itt* egy fél Amerikát végigkóborló anyukáról és kisfiáról szól; a szintén epizodikus *Papírholdban* egy kislány és az ő állítólagos apja kóborol be több államot (utóbbi film annyiban fordít a szülő–gyermek-szereposztáson, hogy a kis Addie-t látja el a problémamegoldás képességével, azaz a felnőttfunkciók egy részével, míg a felnőtt Mosest gyakran gyermeki szerepben mutatja).

5.3. A Hollywoodi Reneszánsz motiválatlan hőseinek amerikai mintái

A revizionista műfajfilm dezorientált hősének közeli rokona a noir férfigurája. Nem véletlen, hogy egy évtizedes szendergés után éppen a Reneszánsz nyitányán született újjá a noir műfaja Boorman *Point Blank*jével, majd a *Chandlerrel* (1972), a *Hosszú búcsúval*

(1973), a *Kínai negyeddel* (1974), a *Kedvesem, Isten veled!* (1975) című filmmel megerősödött. Mindazonáltal nem csak a neonirokban, hanem más bűnügyi zsánerekben (kivált a thrillerben és a gengszterfilmben) is feltűntek a noirthősre emlékeztető figurák. Most Arthur Penn, Robert Aldrich és Alan J. Pakula azon bűnügyi filmjeit vizsgálom meg, amelyek európai művészfilmes idézeteket tartalmaznak.

5.3.1. Foglalkozása: nyomozó (Arthur Penn: *Éjszakai lépések*)

Arthur Penn a *Mickey*, az *ász-szal* és a *Bonnie és Clyde*-dal azt a kölcsönt kérte vissza a francia újhullámtól, amit az a klasszikus hollywoodi műfajoktól kapott. A Hollywoodi Reneszánsz alkonyán készült *Éjszakai lépésekkel* pedig azt a kölcsönt vette vissza az európai modern művészfilmtől, amit az a film noirtól kapott. Penn műve arra példa, hogy az európai művészfilm miként hatott vissza egy olyan hollywoodi filmtípusra, amely éppen az európai művészfilm kialakulásában játszott jelentős szerepet. Az *Éjszakai lépések* az egyik legsötétebb hangütésű noir, amit valaha forgattak, egyúttal a hatvanas évek ideáljait eltemető filmek reprezentánsa. A Hollywoodi Reneszánsz egyik kulcsműve és – Altman *Nashville*-je melletti – zárótétele.

Harry Moseby magánnyomozó rutinfeladatnak látszó megbízatása egy bomlásnak indult világba vezet, ahol szilárd támpontok, elsősorban erkölcsi fogódzók híján lehetetlen eligazodni. Moseby feladata előkeríteni egy ex-színésznőnek a szülői háztól elbitangolt és magányában a promiszkuitásban vigaszt kereső bakfis lányát, Dellyt. Bár a nyomozó sikerrel jár, hiszen megtalálja a lányt, valójában semmit sem old meg. Feladata teljesítésével szörnyűségek lavináját indítja el, önhibáján kívül Delly és mások halálát készíti elő.

Penn filmjének világa ugyanúgy titkokkal terhelt és átláthatatlanul kusza viszonyokkal teli, mint a klasszikus noiré, de elvadultabb, eldurvultabb annál. Mindenekelőtt az antagonisták rajzán ez látszik ez. A klasszikus noir egy olyan világot ábrázolt, amelyben az erkölcsi gátak kikerülendő akadályok, ezzel szemben az *Éjszakai lépések* – és a *Kínai negyed* – egy *erkölcs nélküli* világot mutat be. A klasszikus noir gonosztevője immorális volt, a neonoiré amorális: előbbi tudta, mi az erkölcs, csak nem törődött vele, utóbbinak viszont már fogalma sincs minderről (lásd például a *Kínai negyedben* a vérfertőzést, vagy az *Éjszakai lépésekben* a promiszkuitás majd mindenkit megfertőző vírusát). Ennyire amorális alakok az 1930-as évek elején szerepeltek utoljára hollywoodi filmekben (*Kis Cézár*; *A sebhelyesarcú*).²²¹ Mindazonáltal a klasszikus gengszterfilmek hősei bevallottan és büszkén vállaltan gonosztevők voltak, ellenben az *Éjszakai lépések* amorális figurái (a filmmágnás Tom Iverson

²²¹ Nem utolsósorban éppen ezek a hősök szolgáltattak érveket a Hays-kódex szigorításához. (cf.: Pápai Zsolt: *Halotti beszédek. Klasszikus gengszterfilmek*. Filmvilág, 2005/7. pp. 26–30.)

és Joey Ziegler, illetve Delly anyja, a kivénhedt középszerű színésznő) köztiszteletben álló polgárok.

A szereplők amoralitását jelzi az a jelenet, amelyben Moseby előtt világossá válik, hogy, mint mindenki más, a meglelt korú Tom Iverson is összeszúrta a levelet Dellyvel (aki nem csak kiskorú, de mellesleg Iverson mostohalánya). „Talán ha büntetnék az ilyet...” – jegyzi meg Iverson mintegy mentegetőzésképpen, és ez a mondat egyszerre mutatja meg erkölcsi érzékének és törvényismeretének korlátait. Iverson nem ismeri az erkölcs parancsát (hiszen nem az erkölcs, hanem a törvényi tiltás hiányával magyarázza liezonját mostohalányával), egyúttal nem ismeri a törvényt sem (hiszen Moseby világosítja fel arról, hogy törvénybe ütköző cselekedetet követett el).

Az *Éjszakai lépések*ben nem csak az antagonisták, hanem a protagonista is megváltozik a klasszikus noirhoz képest. Moseby kisszerűbb a klasszikus noirok detektívfiguráinál, ténykedése nélkülözi azt a fenségességet, ami a komoly problémák megoldásával jár. Piti feladatokat vállal (csakúgy, mint a *Kínai negyed* J.J. Gittese, aki házasságtörési ügyekben utazik), könyöradományokból, alamizsnamunkákból tengődik.²²²

Moseby eredendő kisszerűsége abból fakad, hogy – ellentétben a klasszikus noirok nyomozófiguráival, Sam Spade-től (*A máltai sólyom*) Philip Marlowe-n (*Asszony a tóban*) át Hank Quinlanig (*A gonosz érintése*) – nem áll felül vagy kívül azon a közegen, amelyben él és dolgozik. Hasonul a környezetéhez: a főgazember Iversonnál kényelmesen berendezkedik. A klasszikus noirok nyomozófigurái többnyire rendelkeztek bizonyos támpontokkal ahhoz, hogy tájékozódjanak a világban (még Hank Quinlan is célzottan, jóllehet megkérdőjelezhető erkölcsiségtől vezettetve dolgozott), ezzel szemben Moseby nem rendelkezik ilyenekkel. Robert Kolker szerint Moseby éppen azoknak a tulajdonságoknak van híján, amik egy sikeres nyomozás előfeltételei: „A detektívfilmek a látásról, az észlelésről és a felismerésről szólnak. A nyomozás sikere attól függ, hogy mennyire látjuk tisztán a dolgokat, és hogy mennyire biztos a nézőpontunk (»point of view«) az észleléskor. Harry lát, de nincs nézőpontja, nincs meg az a morális pozíciója, amelyből hatással lehetne arra, amit lát.”²²³ Akkor már késő, amikor a film végén talál egy többé-kevésbé stabil nézőpontot – az *Észak-északnyugat* repülő támadását idéző fináléban egy Point of View nevű, meglehetősen ingatag (!) kishajón ülve tisztázódik előtte néhány kérdés, jóllehet korántsem mindegyik.

A protagonista nézőpontjának bizonytalansága döntően formálta a film szerkezetét. A jelenetek között gyakoriak az átfedő dialógusok, a rendkívül erősen szubjektív elbeszélés pedig hézagokkal van tele, mivel a néző kizárólag azon információkkal gazdálkodhat,

²²² „Mit csinálsz te? Mindenféle unalmas, lepra megbízást kapsz...” – támad Mosebynak a felesége akkor, amikor az ő hűtlenségét tárgyalják ki.

²²³ Robert Kolker: *A Cinema of Loneliness*. p. 55. [Saját fordítás – P.Zs.]

amelyekkel a bizonytalan nézőpontú hős. Az elbeszélés formája ilyen módon a központi karakter pozíciójának instabilitását nyomatékosítja. Az *Éjszakai lépések* ebből a szempontból csak a *Mickey, az ász* radikalizmusához hasonlítható Penn filmjei közül.

Moseby tehát azért képtelen a feladata megnyugtató megoldására, mert a film többi figurájához hasonlóan ő sincs birtokában annak az erkölcsi biztonságnak, ami segíthetné a tájékozódást ebben a hűtlenséggel és hazudozással, csalással és megcsalással, zsarolással és gyilkosságokkal terhes világban. Deorientáltságát nyomatékosítja a film címe. Ez önmagában véve bizonytalanságot sugall – hiszen sötétben nehezebb közlekedni, tájékozódni, mint nappal –, ám igazi jelentését az egyik éjszakai jelenet bontja ki. Ebben Harry egy 1922-es hírhedt sakkparti végjátékáról mesél Iverson kitartottjának, Paulának. Mint elmondja, a parti pártját ritkítja a sakktörténetben: sötét mattolta világot, de nem vette észre – tovább játszott hát, és végül veszített. Ez a sakkparti az eltékozolt lehetőségről, az észlelés csökevényességéről, a látás hiányáról szól, tehát a film központi problémáit sűríti egybe.

Arthur Penn csaknem egészében feltérképezi Moseby társas viszonyait, bemutatja a feleségéhez, az apjához és az idővel lányaként kezelt Dellyhez fűződő kapcsolatát is. Ezek mindegyike félreértésektől, csalásoktól terhelt, csakúgy, mint a Moseby tágabb környezetében lévő valamennyi más kapcsolat. Felesége hűtlen hozzá²²⁴ (mint Kolker megjegyzezi, a nyomorék szerető Harry érzelmi állapotának antropomorfizációja²²⁵), az őt fiatalon elhagyó apja felkutatására indított akciója – bár megtalálja az öreget – végül sikertelen lesz, Delly pedig meghal. Az *Éjszakai lépések* protagonistája szenzuálisan és erkölcsileg egyaránt deklasszáldott figura.

A film témája az elidegenedés, a társas kapcsolatok kiürülése, a magány – azaz a nagy európai modernisták állandó témái. Moseby a romantikus vagy klasszikus nyomozófigura két lábon járó cáfolata (a kettő összevetését Penn egyébiránt szabályosan provokálja, hiszen három Bogart-filmet is megidéz²²⁶), és ilyenformán sokban közelít ahhoz a hőshöz, akit Kovács András Bálint az „Elvont Egyén” megnevezéssel illet, és akit a modern művészfilm központi figurájának tekint. „A modern film (anti)hőse az elidegenedett Elvont Egyén, akinek a legfőbb leckéje ugyanaz, mint amit Robert Musil regényében az ifjú Törless fogalmaz meg:

²²⁴ Moseby és felesége első filmbeli találkozásakor jellemzően egyik sem néz a másikra, úgy üdvözlik egymást. Az antikvitásboltban dolgozó – és éppen telefonáló – Susant hátulról közelíti meg a férje, és mögé állva befogja a szemét.

²²⁵ Robert Kolker: *A Cinema of Loneliness*. ibid. p. 56.

²²⁶ A Dashiell Hammett által megteremtett magánnyomozó, Sam Spade neve – ennek a figurának a megformálása hozta meg Bogart számára a világhírt *A máltai sólyomban* – Moseby és a felesége szeretője közötti első találkozáskor hangzik el ironikusan („Gyerünk, Harry, üss meg, ahogy Sam Spade tenné!”); a Moseby és Delly közötti kapcsolat a *Hosszú álom* Marlowe-ja (Bogart) és Carmenje közötti kapcsolatra emlékeztet (nem melleleg az *Éjszakai lépések* szüzséje rokon a *Hosszú álom*éval). Emellett még egy Bogart-karakter idéződik meg később. Amikor Paula korai szexuális kalandjáról mesél Harrynak, azt a fiút, Billy Dannreuthert is megnevezi, akivel az eset megtörtént: Bogart figuráját hívták így Huston *Ördögi kör* című filmjében.

»minden csak történik«. [...] A modern elbeszélés sajátosságai annak következményei, hogy egy elidegenedett Egyénről mondanak történeteket, aki minden lényegi kontaktusát elvesztette másokkal és a világgal, a múlttal és a jövővel, sőt elveszítette saját individualitásának alapjait is.»²²⁷

Az *Éjszakai lépések* sokban kapcsolódik a *Foglalkozása: riporter*hez, jöllehet Antonioni filmje bizonyosan nem szolgált inspirációul hozzá, hiszen vele azonos évben – 1975-ben – készült. Mindazonáltal hasonló az a közeg (Florida, illetve Észak-Afrika napégette terei), amelyben a filmek játszódnak, továbbá hasonló a karakterek közötti viszonyrendszer (lásd például Locke és felesége, illetve Moseby és felesége kapcsolatát; vagy Locke és a Maria Schneider által alakított ex-68-as lány, illetve Moseby és Delly kapcsolatát).

Ezeknél az inkább felszíni hasonlóságoknál fontosabb a fő témák rokonsága. Mindkét film nyomatékosan foglalkozik az érzelmek betegségével, amely helyzetből csak egy önfeladó vagy önpusztító lépéssel lehet kimenekülni. Az *Éjszakai lépések* ilyenformán Antonioni filmjének *előzményeként* értelmezhető: a *Foglalkozása: riporter*ben követhetjük nyomon, hogy mi történik Harry Mosebyval az *Éjszakai lépések* főcíme után.²²⁸ A *Foglalkozása: riporter* egy önmagával meghasonlott, hivatásából kiábrándult ember története, aki úgy próbálja maga mögött hagyni régi életét, hogy leveti identitását.

Mindkét film az érzékelés határait igyekszik feltérképezni. Erről szól az 1922-es klasszikus sakkparti példázata az *Éjszakai lépések*ben, és erről szól Locke története is a *Riporter* végén egy vak emberről, aki negyven évesen végre látott, és noha kezdetben elkápráztatta a világ, idővel megcsömörlött a tapasztalataitól, majd öngyilkos lett. Az emberi tapasztalás problematizálását egy-egy filozófus – erősen közvetett – megidézése is jelzi a két filmben. Az *Éjszakai lépések*ben az *Éjszakám Maudnál* című Rohmer-film többszörös felemlegetése nyomán a hívő, ámde önmagát még a racionalizmuson belül megfogalmazó, azaz tudomány és hit összemérhetetlenségének elvi alapján álló Pascal idéztetik meg²²⁹; a *Foglalkozása: riporter*ben pedig a főhős neve a szenzualizmus (a tapasztalás mindenhatóságát hirdető filozófiai irányzat) meghatározó alakját, John Locke-ot idézi.

A tapasztalás problematizálása mindkét műben részben a filmkészítés problematizálása útján történik. Locke maga is filmkészítő, aki az objektivitás elvi alapján állva tudósít a legforróbb politikai krízisekről, de menekülési kényszere a munkájától és identitásától éppen ennek a pozíciónak a támadhatóságát példázza. Györffy Miklós hívja fel a figyelmet arra, hogy Locke viszonya a filmkészítéshez Antonioni önmagával szembeni kritikájaként is

²²⁷ Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. p. 92. [Kiemelés az eredetiben.]

²²⁸ Érdekes adalék, hogy Penn eredetileg 1973-ban kívánta leforgatni a filmet.

²²⁹ Az *Éjszakám Maudnál* Rohmer *Erkölcsei példázatok* című ciklusának egyik darabja, amelyben hosszú beszélgetés hallható Pascal *Gondolatokjáról*, az abban megfogalmazott véletlenfelfogásról és a nevezetes „Fogadjunk Istenre!” koncepcióról.

felfogható: „Különleges paradoxonja a filmnek és a hatásának talán egyik forrása is, hogy éppen annak a külsődleges érzékelésnek, a riporter elkötelezettségnek a korlátairól szól, amely Antonioni saját előadásmódját is jellemzi. Olyasféle viszonya van Antonioninak magának Locke-hoz, mint Locke-nak a riportalanyaihoz. Így Locke életének és foglalkozásának csődje bizonyos fokig az azt ábrázoló Antonioni-filmnek a csődje is.”²³⁰

Hasonlóképpen önreflexív Penn filmje is. Az *Éjszakai lépések*ben Moseby bepillantást kap a tömegfilm-készítés világába, és megismeri annak néhány reprezentáns szereplőjét (a producertől a rendezőig, a színésztől a kaszkadőrig, a statisztától a műszaki személyzetig), de ezek között kizárólag agresszív, kéjvágyó vagy szerzésvágytól beteg figurákra lel. Beszédes, hogy Delly éppen egy *Bonnie és Clyde*-típusú gengszterfilm akciójelenete közben hal meg. A Warner által gyártott és forgalmazott *Éjszakai lépések* annak a filmkészítési mechanizmusnak, annak az iparnak a kritikája, amelynek maga Penn is része. Az *Éjszakai lépések* Warner-ellenes élet mutatja, hogy minden bonyodalom egy Warner-film forgatásán kezdődött. Mint azt Delly egykori szeretője és kitartója, a kisstílű Quentin (James Woods) elmondja Mosebynek, ő vitte el magával Dellyt Mexikóba egy Warner-forgatásra, ahol a lány összeszűrte a levelet a kaszkadőrrel. Ez a momentum a kiindulópontja a további tragédiáknak.

5.3.2. Egy amerikai férfi és egy francia nő (Robert Aldrich: *Hustle*)

A noirral szemben valamennyi klasszikus hollywoodi műfaj hagyományosan fenntartásokkal viszonyult a dezorientált hőshöz. Mindenekelőtt a thriller volt ilyen. A hős elbizonytalanodása kiváltképpen idegennek tetszett abban a műfajban, amely kiemelten az aktivizálódó protagonista imágójára épült.

A Hollywoodi Reneszánsz thrillereiben megjelenő dezorientált figurák inkább a noir, mint az európai művészfilm hőseivel tartanak rokonságot. Ennek oka a noir műfaji jellegében keresendő. A thriller és a noir – noha mindkét filmfajtaához jobbra bűnügyi filmek tartoznak – számos ponton jelentősen különbözik egymástól: a thriller szűzsége lineáris, a noiré nonlinearis; a thrillerben két – vagy több – szálon fut a cselekmény a noirban csak egyetlen; a noirra különösen jellemző az intenzív szubjektivitás, a thrillerre viszont – részben a suspense természetéből fakadóan – egyáltalán nem; a thriller hőse fokozatosan aktivizálódik, sőt átveszi az irányítást, a noiré kezdetben aktív, majd passzivizálódik; a thriller inkább típusokkal dolgozik, a noirban viszont már-már jellemekkel is találkozni.²³¹ Igaz, máig eldöntetlen a noir műfajiságával kapcsolatos vita, az kétségtelen, hogy egy többé-kevésbé

²³⁰ Györfly Milkós: *Antonioni szemtől szemben*. Budapest: Gondolat, 1980. p. 270.

²³¹ cf.: Neill D. Hicks: *The Terror within Thriller Film*. Studio City: Michael Wiese Productions, 2002. Különösen a 2. és a 4. fejezet.

rögzített konvenciórendszerből merítő, jól körülírható releváns jegyekkel dolgozó filmtípusról van szó (amelyben egyúttal a stílus is domináns pozícióba kerül).

A „fekete film” tehát éppen a műfajisága miatt áll közelebb a thrillerhez, mint az európai művészfilm, ám a hetvenes évek thrillerei nem csupán a noir műfajiságát igazoló elemekkel, hanem jellegzetes elbeszéléstechnikai és stiláris megoldásaival is gazdagodnak. A fekete film inspirációját jelzik a dezorientálódott protagonistát szerepeltető thrillerekben a korábban inkább a noirra jellemző narratív megoldások (kivált az unhappy end), a filmek szubjektivitásának a megnövekedése, továbbá a bemutatott világ rajza is. Ezek a thrillerek ugyanis, bár plein-airben forgatták őket, gyakran stilizációs technikákkal (fény-árnyék kontrasztokkal, alulexponált képekkel) élnek; nem véletlen, hogy a műfaj egy operatőr-auteur is talált magának Gordon Willis személyében (*Klute*; *A Parallax-terv*; *Az elnök emberei*). A változások számottevőek, mindazonáltal az új elemek nem fosztották meg a thrillert a sajátosságaitól. Csupán átalakították a zsánert; a filmek bűnügyi tematikája, veszélyben lévő hőse, suspense- és/vagy sokk-dramaturgiája nem sérült tőlük.

Robert Aldrich *Hustle* című, hollywoodi és európai idézetekben egyaránt gazdag műve arra példa, hogy miként töltődik fel a thriller noir-elemekkel. Phil Gaines hadnagy egy kicsapongó fiatal lány öngyilkosságának ügyében nyomoz, a szálak Los Angeles befolyásos politikai és üzleti köreibe vezetnek. Gaines kezdetben rutinból, no meg feletteseinek ráhatására, lezárná az ügyet, ám agilis kollégájának ösztökélésére kellenül mégis folytatja a nyomozást. A történet több szálon fut – a halott lány konspirációt sejtő apjának kutakodását bemutató jelenetek váltakoznak a Gaines és kollégája nyomozását bemutató epizódokkal –, ám a szüzsé lassan letérül a pályájáról. Gaines magánéleti konfliktusainak, valamint a filmben feltűnő többi figura pszichés gondjainak a taglalása akkora hangsúlyt kap, hogy idővel elsikkad a „whodonit” kérdése. A szüzsét mozgásba hozó bűntény problematikája (öngyilkos lett vagy gyilkosság áldozatául esett Gloria Hollinger?) megoldatlan marad.

A történet többszálúsága, valamint az aktivizálódó protagonista a thrillerműfaj felé taszítja a filmet, az aktivizálódás ellentmondásossága, a szüzsé letérése az eredeti irányáról, a történet linearitását szórványosan megszakító víziók és emlékképek, illetve a szereplők szubjektumában zajló folyamatok feltérképezésének igénye viszont a noir vonzására utal. A főszereplő dezorientálódása – az aktivizálódását jelző felszíni jegyek ellenére – meglehetőst erős. Határozatlanságát több tényező nyomatékosítja. Gaines a múltnak a jelenben is bénító erejű emlékei és a jövővel kapcsolatos ultraromantikus elképzelések között él, és mind a munkájához, mind pedig a hivatásos prostituáltként dolgozó francia szerelméhez ellentmondásos érzések fűzik. Akarja is, nem is megoldani az öngyilkos lány ügyét, akarja is,

nem is Nicole-t – a noirokba kódolt fatalizmus jele, hogy amikor végre határozottan dönt mindkét kérdésben, egy ostoba véletlen a halálát hozza.

A cím („hustle” = „strichel”) legalább annyira vonatkoztatható Gainesre, mint a szerelmére vagy a halott lányra, sőt rá még inkább vonatkoztatható. Gaines iparos, aki szériában oldja meg az ügyeket – vagy éppen menekül előlük. Apatikusan, minden elköteleződés és érzelem nélkül, rutinból dolgozik; a film éppen azt a pillanatot mutatja meg, amikor érdektelenségének és közönyének páncélja repedezni kezd, egyúttal azt is hangsúlyozza, hogy mindez már túl későn történik meg. A végzetszerűség egyebek közt abban is jelentkezik, ahogy nyomozó és áldozat sorsa egymásra kopírozódik. Phil Gaines és Gloria Hollinger egyaránt egy traumatikus megcsalás-élmény kárvallottja (a nyomozó rajtakapta a feleségét, Gloria pedig hároméves korában rányitott a férje távollétében egy idegen férfivel szeretkező anyjára), és bizonyos értelemben mindketten mások kéjvágyának vannak kiszolgáltatva (Gainesnek napra-nap el kell viselnie, hogy Nicole különböző férfiakkal adja oda magát, Gloria pedig a helyi pornóipar szereplője).

A *Hustle* nem csak a thriller és a noir jellegzetességeivel játszik el, hanem filmtörténeti idézetekkel és célzásokkal is. Ezek az amerikai filmekből származó allúziók (Huston: *Moby Dick*; *Mission: Impossible*-tévé sorozat) Gaines maga sorsának rendezésével kapcsolatos lehetetlen küldetésére irányítják rá a figyelmet, csakúgy, mint a leghangsúlyosabb idézet, sőt idézetsorozat, egy európai klasszikus mű pazar travesztálása.

Lelouch *Egy férfi és egy nő* című filmje az európai művészfilm számos leleményét exportálta az Egyesült Államokba, afféle közvetítőszerepet játszva Európa és Hollywood között (lásd: 1.5.1.*). A *Hustle* gyakran kacsint ki Lelouch művére: a moziepizód közvetlen idézet (az *Egy férfi és egy nő*t nézik meg a hősök), a Gaines és Nicole ellentmondásos kapcsolatát tárgyaló jelenetek pedig közvetetten idézik a filmet.

A *Hustle* befejezése az *Egy férfi és egy nő* zárlatával vitázik; a két befejezés összevetését szabályosan kiprovokálja Aldrich azzal, hogy nem sokkal korábban közvetlenül megidézi az *Egy férfi és egy nő* záróképét (Gaines és Nicole mozizásakor ugyanis éppen ez a jelenet fut a vásznon). De miben is áll a két film fináléjának hasonlósága és különbözősége? Nagyon hasonló a kísérőzene és hasonló a közeg (Lelouch-nál vasúti pályaudvaron, Aldrich-nál repülőtéren járunk), továbbá hasonló a szereplők mozgása mindkét filmben (az egyik vár, a másik érkezik). A két jelenet mégis egymás inverze: az *Egy férfi és egy nő*ben az elutasítást elfogadás követi, a *Hustle*-ben éppen fordítva; az előbbi filmben a férfi az álmai tárgyát jelentő nőt látja viszont a pályaudvaron, az utóbbiban a nő a vágyott férfi helyett annak helyettesével (kollégájával) találkozik a reptéren. A *Hustle* befejezése inkább illik az európai művészfilm hagyományába, mint Lelouch filmjéé. Ezzel a fináléval Aldrich a Lelouch-filmet

végeredményben ellentmondásossá tevő deus ex machina-szerű zárlatot írja felül a hollywoodi műfaji konvenciók – a noir hagyományok – segítségével. Ezzel egyrészt megbírálja az *Egy férfi és egy nő* happy endjét, másrészt az európai inspiráció műfaji keretek közé helyezésének legitimációját hangsúlyozza.

5.3.3. Vizsgálat egy minden gyanú felett álló polgár ügyében: a politikai thriller mint kortűnet, és a dezorientálódott hős magára találása (Alan J. Pakula filmjei)

A protagonista noirok hőseihez hasonlítható passzivizálódása, durva dezorientálódása figyelhető meg a Hollywoodi Reneszánsz olyan thrillereiben, mint a *Klute*, a *Mackintosh embere*, a *Serpico*. A hős dezorientálódása helyenként meglepően látványos. Mint például a *Francia kapcsolat* második részében (1975), amelyben „Popeye” Doyle (Gene Hackman) nyomozó Marseilles-be megy az európai kábítószer-szindikátus feje, az első rész végén a rendőrség elől megszökött Alain Charnier (Fernando Rey) felkutatására. Az 1971-ben készült első részben még hiperaktív Doyle – akinek tettvágyát a moztörténeti jelentőségű, az autósüldözések világát forradalmasító jelenet mindennél jobban mutatta – ezúttal végtelen tétlenségre kényszerül. Anélkül, hogy tájékoztatná a felettesei erről, csáteknek használják, a feladata abban merül ki, hogy a város utcáit rója, kocsmákat látogasson és céltalanul ismerkedjen. A film jelentős részében lófrál és lődörög, ráadásul amikor jelenlétével – akaratlanul is – előcsalogatja a rejtkehelyéről Charnier-t, még tovább passzivizálódik (hiszen a drogbáró pribékjei lecsapnak rá, és foglyul ejtik).

Az elbizonytalanodó modern hőst az instabillá vált politikai helyzetben a hollywoodi film magától értetődően kezdte a magáénak érezni. A modernista poétika a hurraóptimizmusából a hatvanas évek végén sokat feladó amerikai polgár érzéseit tudta közvetíteni. Sokszor mindez direkt módon történt: a labilis politikai rendszer által keltett bizonytalanságérzés kifejezésére éppen a politikai thrillerekben lehetett szerepeltetni sokat ígérően a tétova hőst.

A politikai thrillernek a bizonytalankodó protagonistát szerepeltető ága mindazonáltal a hatvanas évek elejének válságkorszakában gyökerezik (Frankenheimer: *A mandzsúriai jelölt*). A hetvenes évek fordulata éppen ezért nem is a hős dezorientálódásában, inkább a klasszikus módon aktivizálódó hős elbukásában érhető tetten. Ez látható Alan J. Pakula *A Parallax-terv* című filmjében, amely egyúttal kiváló példa arra, hogy a revizionista műfajfilm hősábrázolásában miként kereszteződik a klasszikus (hollywoodi) és a modern művészfilmes hagyomány.²³² A titokzatos Parallax iparvállalat ügyében nyomozó újságíró, Joe Frady pontosan úgy aktivizálódik az expozícióban, ahogy egy klasszikus thrillerben ez elvárható a

²³² Erre rímél, hogy Pakula egy interjúban Fradyt a „totálisan gyökértelen modern ember”-ként definiálta. (Richard Combs: *World without Shadows. Sight and Sound*, 1976/3. p. 153.)



hőstől, és később sem passzivizálódik. Ellenkezőleg: egyre aktívabban, mondhatni túlzott határozottsággal kutakodik. Pontosan tudja, hogy mit akar, csak – mint ez a filmben ki is mondatik – azzal nincs tisztában, hogy kikkel, milyen hatalmas erejű antagonistákkal áll szemben. Fradyt az önhittsége viszi a sírba, ebben hasonlít a *Kínai negyed* főhőséhez, igaz, J.J. Gittis nem hal meg a film végén, csupán tökéletesen elveszti az események feletti kontrollt. A klasszikus thriller protagonistája éppen ennek a tulajdonságnak, az önhittségnek, a túlzott önbizalomnak volt leginkább híján. A határtalan magabiztosság inkább az antagonistát jellemezte – emiatt vált sebezhetővé.

Frady túlzott magabiztossága egyszerre mond ellent a klasszikus műfajfilm és a modern művészfilm hagyománynak, egyúttal kapcsolódik is mindkettőhöz: a figura határtalan önbizalma lényegében az esendőségét húzza alá, és a dezorientálódását (halálát) készíti elő. Mint Christian Keathley megjegyzi, Frady és más korabeli hollywoodi filmalakok tragédiája gyakran abban áll, hogy klasszikus, célorientált hősként viselkednek a modernizmus elidegenedett világában. Bukásukat az okozza, hogy mániákusan ragaszkodnak terveikhez az önmegvalósítást és a célok realizálását felettébb megnehezítő, esetlen ellehetetlenítő közegben.²³³ A hősök környezete – Antononi inspirációjára – ezért utal gyakran a modenitásra (6.2.2.*).

Amikor a Hollywoodi Reneszánszban a hősök újra megtanulnak önmérsékletet tanúsítani, a feladataikat is nagyobb hatékonysággal oldják meg (*Marathon életre-halálra*; *A Keselyű három napja*). A fordulatot *Az elnök emberei* (1976) hozza meg. Ez a lélektani motívációk nagyon komplex rendszerét felvázoló és ezért néhol ellentmondásosnak tetsző film a dezorientált hős magára találásának dokumentuma. Alan J. Pakula annak ellenére a thrillerhősök célorientáltságának a visszanyeréséről tudósít, hogy a hősök mozgása éppen ellentétes irányú *A Parallax-terv* központi karakterének mozgásával: *Az elnök emberei*ben a kezdetben határozott protagonisták fokozatosan elveszítik kezdeményezőképességüket, és egyre dezorientáltabbak lesznek.

Joe Fradyvel szemben éppen emiatt kezdenek hasonulni a klasszikus thrillerhőshöz. Kivált abban különböznek Fradytól, hogy fokozatosan tisztában jönnek a maguk korlátaival, és mindinkább elbizonytalanodnak nyomozásuk tétjét és értelmét illetően. Jóllehet makacsul kitartóak, az a túlzott magabiztosság hiányzik belőlük, ami Frady pusztulását eredményezte – ezért nyerhetnek csatát a film végén.

Mindazonáltal *Az elnök emberei*ben a történet logikájából kevésbé következő, deus ex machina-szerű megoldással él a rendező: paradox módon ennek a valós alapú filmnek a

²³³ Christian Keathley: *Trapped in the Affection Image. Hollywood's Post-traumatic Cycle (1970–1976)*. In: Thomas Elsaesser–Alexander Horwath–Noel King (eds.): *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*. pp. 293–308.

megoldása – első pillantásra – problematikus, mivel erőszakot tesz a szűzsén. Pakula az ellentmondás tompítására nem is mutatja hosszasan a megoldást, csak a film végére illesztett függelékben, egy rövid montázsszekvenciával és kurta inzertekkel értesíti a nézőt arról.

A happy end azonban korántsem egyértelmű – igazán ez illusztrálja *Az elnök emberei* protagonistáinak köztes helyzetét, valamint bizonyítja Pakula ábrázolásmódjának árnyaltságát. A legújabb kori politikatörténet egyik tétele szerint a Washington Post Watergate-ügyet leleplező újságírói ugyanúgy a manipuláció áldozatai voltak, mint az a több százmillió amerikai polgár, akinek – hitük szerint – felnyitották a szemét. A kormánypárt – a republikánusok – vezetői eszerint folyamatosan az orruknál fogva vezették a két demokrata irányultságú újságírót az időközben számukra mind terheesebbé váló Nixon eltávolításának reményében. Ez a feltételezés azért is megfontolásra érdemes, mert az elnök utódja egy olyan személy – Gerald Ford – lett, akit 1973-ban maga Nixon nevezett ki egyszemélyi döntésével alelnökének, mivel az 1972-ben vele együtt megválasztott alelnöke, Spiro Agnew korábban lemondásra kényszerült. Ily módon Gerald Ford lett az Egyesült Államok első elnöke, aki semmiféle választási mandátummal nem rendelkezett – márpedig Ford a nehezen kezelhető Nixonnal szemben ideális figura volt a kormánypárt vezetői számára. Jean Baudrillard hasonló következtetésre jut Pakula filmje kapcsán: „Watergate kelepce – írja –, melyet a rendszer állított ellenségeinek: regenerációs céllal szimulált botrány. Ezt testesítette meg a filmben Mély Torok személye, akiről azt mondták, hogy a republikánusok szürke eminenciása, és a baloldali újságírókat manipulálja annak érdekében, hogy megszabaduljon Nixontól.”²³⁴

A Parallax-terv és *Az elnök emberei* nyomán a politikai thriller a következő évtizedek egyik legnépszerűbb műfaja lett, de fokozatosan feladott revizionizmusából: *A Keselyű három napján* vagy a *Marathon életre-halálra* című filmben pusztán az emlékeztet a revizionista politikai thrillerre, hogy a hetvenes évek elejéig hagyományosan külső eredetű ellenség – lásd *A mandzsúriai jelölt* vagy az *Ébresztő a halottnak* című kémthrillereket – ezekben is belső eredetű. A politikai thriller – legyen bár klasszikus építkezésű vagy revizionista – megerősödése önmagában jól illusztrálja, hogy mennyit kapacitált Hollywood a politikai-társadalmi krízisből. Watergate híján az elnöki intézmény iránti, világszinten megnyilvánuló érdeklődés kiaknázása nem sikerült, vagy nem ilyen hatásokkal sikerült volna.²³⁵

²³⁴ Jean Baudrillard: *A szimulákrum elsőbbsége* (ford.: Gángó Gábor). In.: *Testes könyv I.* Szeged: Irodalomelméleti csoport, 1996. pp. 172.

²³⁵ Az elnöki intézménnyel kapcsolatos problémák bemutatása, az elnök környezetében zajló konspirációk thrillerbe öltése azért is kecsegtette nagy sikerrel Hollywoodot, mert az elnök iránti nemzetközi figyelem a világ minden más választott vezetője iránti figyelemnél jelentősebb lett. „A 20. század második felében minden nép érdeklődéssel kíséri az amerikai elnökválasztást, és esetenként jobban figyel rá, mint a saját hazájában zajló választásokra – írja John Lukacs. – [...] Mindössze két választott monarcha van már csak a világon: a Szent Római Katolikus Apostoli Egyház pápája és az Egyesült Államok elnöke.” (*Az Egyesült*

5.4. A szerepcsere és a hősfunkciók profanizálása mint műfaji kommentár:

Sam Peckinpah kóborló hősei

A Hollywoodi Reneszánszban a dezorientált hősök megjelenése nyomán egyes műfajok (mint a thriller) feltöltődtek inspirációval, mások (mint a noir) újjászülettek, de arra is van példa, hogy a céljukat veszített figurák egy műfaj válságát jelezték. A western esetében Sam Peckinpah munkái bizonyítják ezt.

Peckinpah életművének 1973–74-ig terjedő szakasza heroikus kísérlet a talajt és közönségét veszített westernműfaj újradefiniálására, és legitimációjának visszaszerzésére. Mindazonáltal maga a rendező is hamar belátta, hogy vállalkozása kudarcra van ítélve, és részben ennek a felismerésnek tudható be, hogy a gyakran nosztalgikus–vallomásos tónusú, esetleg játékos–ironikus hangütésű italowesternekkel szemben az ő munkái jórészt vérbő darabok, melyeket a hatalmas feladat kilátástalansága felett érzett düh hevít.

5.4.1. A Peckinpah-westernek világképe

Peckinpah westernjeiben a filmek alapfeszültségét a határhelyzetbe vetett hősök közötti különleges viszonyrendszer aprólékos kidolgozása generálja. A művek érzelmi–indulati telítettsége abból születik meg, hogy a történet centrumában álló csoport több fronton is veszélyeztetett, tagjai a külső ellenség mellett a csoportegységet erjesztő folyamatok miatt is állandó fenyegetettségnek vannak kitéve. Peckinpah valamennyi westernje az ambivalens kapcsolataikkal birkózó hősök felvonulási terepe. A rendező a klasszikus westernek örökségét vállalva a barátság, a hűség motívumát helyezi munkái középpontjába, de rendre átfogalmazza ezeket az értékeket a műfaj válságának tükrében. Filmjeiben újra és újra visszaköszön az egykor egymás oldalán barátként küzdő, idővel azonban egymástól messzire sodródott, sőt a harcmező két ellentétes oldalára került figurák közötti viszonyok vizsgálata. Már a két idősödő cowboy – a hagyományos erkölcsi értékekhez hű és az azokból kiábrándult egykori pisztolyhős – konfliktusáról szóló *Délutáni puskalövések* (1962) is ilyen ellentmondásos kapcsolatra épül, később pedig a *Dundee őrnagyban* (1965), a *Vad bandában* (1969), a *Pat Garrett és Billy, a Kölyökben* (1973) is megjelenik a problematika.

Peckinpah a klasszikus hősszerepek átírásával harmadik mozijától, a *Dundee őrnagy*tól kísérletezett: itt a látszólag tiszta szándékkal hadba induló, ám az igazság utáni hajsza örvében a

Államok 20. századi története. p. 314.) Utóbbi megállapítás nem feltétlenül helytálló (lásd például a mursid szerepét az iráni Iszlám Köztársaságban), mégis elgondolkodtató.

Az elnöki intézmény iránti érdeklődés kivált Kennedy megválasztása és halála után nőtt meg világszerte. Közhely, hogy Kennedy a sármjával tudta legyőzni Nixont az elnökjelöltek között az amerikai történelemben első ízben megrendezett tévévita során, a halálának körülményei pedig máig jegelték a személyével és az elnöki intézménnyel kapcsolatos áhítatot.

maga őszerejű gyilkos ösztöneit kiélő címszereplő nehezen helyezhető el a bináris oppozíciók hagyományában. Dundee őrnagy tehát már erősen relativizált figura, még inkább azok a *Vad banda* hősei. Az utóbbi film középpontjában álló kis csoport tagjai – a körmék rettegett haramiái – az expozícióban katonai egyenruhát öltve próbálják meg kifosztani a békés kisváros bankját, ám már várnak rájuk, és kelepcebe csalják őket. Az uniformisban érkező banditákat szedett-vedett csűrbe fogadja – a nyitányban tehát máris megkezdí a hagyományos westernszerepek átértelmezését a rendező. Később ez a relativizált szemléletmód eluralkodik a filmen, azzal párhuzamosan, ahogy a vad banda tagjainak üldözőikkel szembeni erkölcsi fölénye mind nyilvánvalóbb lesz.²³⁶ A *Vad banda* figurái már nem típusok, még nem jellemek, megteremtésükkor a western-sztereotípiákat frissítette fel az egyénített ábrázolásmóddal Peckinpah. A *Vad banda* profán megváltástörténetének szereplői egyszerre a klasszikus célorientált és a modern dezorientált hősök örökösei: látszólag céltudatosak, ugyanakkor jórészt passzívan sodródnak bele az újabb és újabb krízishelyzetekbe, amelyekből csak a zárlatban egyik társuk halálának megtorlása miatt vállalt öngyilkos akciójukkal keverednek ki végérvényesen.

A szerepcsere, illetve a relativizált hősábrázolás a legösszettebben Peckinpah utolsó westernjében, a *Pat Garrett és Billy, a Kölyök*ben jelenik meg. A két főszereplő valamikor még közösen fosztogatta a vadnyugatot, de miután Garrett a törvény oldalára állt, ellenségek lettek. Peckinpah a teljes filmet az üldözésmotívumra húzza fel, már az expozícióval tisztázva, hogy a vadnyugati filmek pilléreként szolgáló kétpólusú világkép kibillentése a célja. A filmben a rend őrei kivétel nélkül gengszterek, akik mások szabadságának korlátozására esküdtek fel, a rendfenntartás pedig a legalizált banditizmus fedőneve. Garrett és Billy figurájában a törvényesség zubbonyába bújt elvtelenség és a törvényen kívüli elvhűség ütközik egymással, előbbi cinikus és hatalmától megrészegült figura, utóbbi a vadnyugat ködlovagja, aki ugyan nem keresi a bajt, az mégis rátalál. Peckinpah egész életművének legmelankolikusabb darabja inverz hőseposz, szomorújáték a visszavonhatatlanul viszonylagossá torzult elemi westernértékekről.

A *Pat Garrett és Billy, a Kölyök*ben a klasszikus hősszerepek relativizálása műfaji kommentárként értelmezhető. A *Pat Garrett...* előtt készült *Cable Hogue balladájában* (1970) ezzel szemben a magányos hős mítoszának az újrahangolása, a tradicionális hősfunkciók profanizálása, valamint – ezekből következően – a klasszikus westernek hagyományos drámaiságának, pátosának az újraértelmezése fogható fel kommentárként.

A *Cable Hogue balladájának* címszereplője véletlenül forrásra bukkan a sivatagban, ezért ott út menti pléhbüfét nyit: a *Vad banda* vagy a *Pat Garrett és Billy, a Kölyök* kószáló

²³⁶ cf.: Berkes Idikó: *A western*. Budapest: Gondolat, 1986. p. 352.

árnyalakjaival szemben Cable Hogue figurája kisszerűnek tetszik. De ez csak a felszín: jóllehet Cable Hogue látszatra nem egyéb, mint hevenyészetten felskiccelt karikatúrája a westernnek magányos hőseinek, valójában igazi drámai hős. A *Cable Hogue balladájában* Peckinpah úgy deheroizál egy tradicionális hősfigurát, hogy lemond az ironia eszközéről, legalábbis mértékletesen alkalmazza azt.

A klasszikus westernhős deheroizálása miatt Peckinpah művét hagyományosan Altman *McCabe és Mrs. Millerével* (1971) szokás párhuzamba állítani. Ám amennyire hasonlóak ezek a filmek, annyira különböznek is egymástól: Altman hűvös intellektualizmussal közelít a tradicionális westernkarakterhez, Peckinpah viszont – ha itt-ott megmosolyogja is – az igaz pioníroknak kijáró tisztelettel kezeli. Nem rajta, hanem önmagán ironizál akkor, amikor szinte megcsúfolja a *Vad banda* nyomán védjegyévé vált formanyelvi ötleteket: villanásnyi vágóképekre épülő plánozástechnikáját úgy profanizálja, hogy kizárólag a címszereplő szexuális fantáziálásának plasztikussá tétele érdekében használja azt, lassított felvételeket pedig egyáltalán nem alkalmaz, sőt többször a burleszkek világát megidéző gyorsított (!) felvételeket illeszt a jelenetek közé.

A *Cable Hogue balladájának* formanyelvébe kódolt masszív önironia is jelzi, hogy ez Peckinpah legközvetlenebb és legszemélyesebb hangú munkája. Az aktuális trendekkel lépést tartani nem kívánó, és önmagát a civilizáción kívüli senkiföldjére száműző utolsó pionír meséjébe a rendező a westernműfaj jövőjével kapcsolatos kétségeit forgatta bele. Igaz, a történet tónusát egészen a befejező jelenetekig uraló kedélyeskedő hangnemmel ezt elleplezi, a zárlatban hangnemet vált, és óvatosan a tragikum felé tereli a filmet. Cable Hogue bizarr körülmények között egy automobil kerekei alatt végzi, ám közvetlenül halála előtt megdicsőül – az egyetemes filmtörténet utolsó igazi westernmestere így búcsúzik el Prosperójától.

5.4.2. Az értelmetlen tettekben megjelenő akut passzivizálódás: Peckinpah kortárs westernjeinek hősei

A dezorientált hősök tettei Peckinpah szoros értelemben véve *nem* vadnyugati filmjeiben is néhol műfaji kommentárként értelmezhetőek. A rendező az 1970-es években már nem csupán westernt készített, de soha nem tudott elszakadni a műfajtól. Forgasson bár thrillert (*Szalmakutyák* [1971]; *Szupergyilkosok* [1975]), gengszterfilmet (*Szökésben* [1972]), második világháborús mozit (*Vaskereszt* [1977]) vagy road movie-t (*Konvoj* [1978]), mindig a westernnél kötött ki, annak jellegzetes konfliktustípusait és hőseit adaptálta. Az életmű két legtalányosabb státuszú darabja – a magányos rodeóbajnok hétköznapi kalandjait elbeszélő *Junior Bonner* (1972) és a *Hozzátok el nekem Alfredo Garcia fejét!* (1974) című véres

bosszúdráma – annyira közel áll a westernhez, hogy jószerivel csak annak koordinátáin belül értelmezhető, mégsem tartozik a műfajhoz egyik sem, hiszen kortárs környezetben játszódik.

A Hozzátok el nekem Alfredo Garcia fejét! a relikviáival, a miliójével és a hőseivel is a western műfaját idézi. A címszereplő fizikailag meg sem jelenik – csupán egy fotót látunk róla az expozícióban néhányszor, míg ki nem derül, hogy már a film kezdete előtt halott volt –, mégis mindvégig jelen van, a hőöket ugyanis a hozzá fűződő viszonyuk minősíti. Alfredo jelenlétet nyomatékosítja, hogy a játékidő harmadától a jelenetek állandó kelléke az a zsák, amelyben a levágott – de egyetlen töredékmásodperc kivételével nem mutatott – feje van.

A film egyik főszereplője tehát a soha meg nem jelenő Alfredo, a másik az ő hullája után koslató Benny. Utóbbi a Peckinpah-féle motiváltalan hős kvintesszenciája, pedig vannak céljai, amiket számos alkalommal egyértelműen meg is fogalmaz: egy új élet reményben kutatja Alfredo hulláját, azért, hogy a fejéért remélt tízezer dollárral megalapozza a jövőjét.

Nem is a célok hiánya, hanem a célok minősége hangsúlyozza Benny orientációvesztését. Benny ugyanis nem mással, mint Elitával, Alfredo egykori szeretőjével indul el, és az ő útmutatásai alapján halad a címszereplőt rejtő temető felé, hogy ott kiássa a holttestet, levágja a fejet, majd az ezért kapott pénzzel új életet kezdjen – Elita oldalán. A három figura – Benny, Elita és Alfredo – közötti viszonyok összetettsége, illetve ennek a viszonyrendszernek a bizarr volta a hollywoodi mozi által hagyományosan fetisizált célelvűséget vulgarizálja, illetve a tradicionális hollywoodi hős célorientáltságát blaszfémizálja. Benny harcának értelmetlenségét emeli ki továbbá, hogy a temetőben – Alfredo sírjánál – Elita meghal. Innentől kezdve az Elitával közös élet reménye kétséget kizáróan elveszett Benny számára, jóllehet ő maga a küldetésének értelmetlenségét csak a film végén ismeri el, amikor az Alfredo fejéért járó aktatáskányi pénz átvételekor – távozás helyett – lövöldözni kezd a megrendelő haciendáján, és ezzel szignózza a saját halálos ítéletét.

Bennynek tehát legkésőbb a temetőbeli jelenettől reménytelen a jövője. A figura helyzetét azonban még a jövőjénél is jobban szemlélteti a múltja. A klasszikus westernhősök nem kis részben a múltjukból nyerték erejüket, Bennynek ezzel szemben – mint Thomas Elsaesser megjegyzi – nincsen múltja, amit romantizálni lehetne.²³⁷ Ebben az értelemben Benny minden más Peckinpah-figurától különbözik, ideértve a *Junior Bonner* főhősét is.

A múlt és jövő nélküli Benny dezorientálódását nyomatékosítja mindezek mellett a viszonya az erőszakos cselekményekhez. Peckinpah westernjeiben a *Dundee őrnagy*tól kezdve megfigyelhető, hogy a figurák dezorientálódásának fokozódásával párhuzamosan nő az erőszak iránti vonzalmuk. A western pozícióvesztése tükröződik a figurák orientálódási problémáiban, és ezen orientálódási problémák – a tettek szintjén – gyakran az öncélú

²³⁷ cf.: Thomas Elsaesser: *The Pathos of Failure*. p. 284.

erőszakosságban artikulálódnak. A *Hozzátok el nekem Alfredo Garcia fejét!* című filmben ez magyarázza Benny pozicionálását, azt, hogy – Elsaesser szavaival – „az erőszak csaknem erkölcsi feltöltődéssel jár a számára”²³⁸. Benny az erőszakot frusztrációi oldására használja. Tökéletesen értelmetlen például az a cselekedete, amikor a már halott ellenfelébe még beleereszt néhány golyót, miközben azt mormolja: „Miért? Mert kurvára jól esik.”

5.5. A kóborlásforma kommentárja

George Deleuze a következőképpen jellemzi a kóborlásformát az európai modernizmusban. „Itt [a francia újhullámban] születik meg egy kedves, megindító szereplőtípus, azoké a hősöké, akiket csak alig érintenek meg a velük történő események, legyen szó akár árulásról, halálról, és olyan eseményeket élnek meg vagy idéznek elő, amelyek ugyanolyan rosszul illeszkednek egymáshoz, mint azok a lebegő terek, amelyeket bejárnak.”²³⁹

A francia újhullám figuráihoz sokban hasonlítanak a cseh filmek hősei. Elsősorban a reflektálatlanságuk miatt hasonlítanak hozzájuk, jóllehet ezt groteszkül elrajzolt vonásaik és fokozott hétköznapiságuk a felszínen elleplezi. Különös módon a Hollywoodi Reneszánsz egyik alkotója, Robert Altman volt az, aki sorra szállította a bizonyítékokat a francia és a cseh filmalakok rokonságának az igazolására.

Altman filmjének európai ihletettségét a hőseinek modelljéül választott figurák ékesen bizonyítják. A következőkben először az altmani hősábrázolás néhány jellegzetességét veszem sorra, majd pedig azt vizsgálom meg, hogy Altman tevékenysége miképpen szolgált mintául más rendezők előtt a kóborlásforma kommentárjainak megalkotásához.

5.5.1. Altman Švejkjei

Altman egyike a Hollywoodi Reneszánsz azon szerzőinek, akik a magukat kereső, netán célt vesztett vagy célt tévesztett hősöket a legkövetkezetesebben szerepeltették filmjeikben. Az Altman-hősök nem mindig irányvesztettek, ám ez csak a felszín: a figurák hiperaktivitással leplezik krónikus tétlenségüket, folyton mozognak, és megállás nélkül beszélnek, ám gyakran sehova sem jutnak, és nem mondanak semmit. „Az ellentmondás szembeszökő. A cselekvés visszautasításával, vagy a tétlenség generálta helyzetekre adott reakcióik folytán, netán a cselekvésnek másokra átruházása útján, esetleg a cselekvés tárgyának félreértése révén, ezek a hősök elhárítják maguktól a felelősséget – vagy a felelősség marad tőlük távol.”²⁴⁰

²³⁸ ibid. [Saját fordítás – P.Zs.]

²³⁹ Gilles Deleuze: *A mozgás-kép*. p. 274. és pp. 275–280.

²⁴⁰ Robert Kolker: *A Cinema of Loneliness*. p. 386. [Saját fordítás – P.Zs.]

Altman dezorientált hőseinek modelljei egyrészt Bergman sokszor öntudatlanul is kíméletlen viviszekciót végző karakterei, másrészt a cseh újhullám életük abszurditásait természetesként tételező figurái, harmadrészt a nouvelle vague egy kevés kedves infantilizmussal terhelt alakjai. Az első csoporthoz tartozó hősök a trilógiában szerepelnek (*Az a hideg nap a parkban; Képek; Három nő*), a második csoporthoz tartozók a *M.A.S.H.*-ben, a *Brewster McCloud*-ban, a *McCabe és Mrs. Miller*-ben, a *Buffalo Bill és az indiánokban*, a harmadik csoporthoz tartozók pedig a *Tolvajok, mint mi* és a *Hosszú búcsú* című filmekben. Utóbbi két csoport tagjait lehetetlen elkülöníteni egymástól: a *Tolvajok, mint mi* infantilis és bornírt-bájos gengszterei Godard *Külön bandájának* és Truffaut *Lopott csókokjának* a szereplői mellett²⁴¹ a cseh filmek hőseit is megidézik; a *Hosszú búcsú* sokszor gyerekesen viselkedő – ekképpen inkább a francia újhullám alakjaira emlékeztető – Marlowe-ját pedig az közelíti a cseh hősökhöz, hogy látszólag teljes közönnyel veszi tudomásul az útját övező abszurd helyzeteket (a figura reflektálatlanságát hangsúlyozza ki a zárótótál, amelyen pukkedlizni látjuk őt – néhány perccel azután, hogy lelötte bűnbe esett egykori jó barátját).

A passzív vagy hiperaktív figurák szerepeltetése Altmannál elsősorban a hollywoodi filmmel és műfajisággal, illetve a klasszikus elbeszélésmóddal kapcsolatos kritikai attitűdnek az eredője volt. Az évtized nyitányán készült *M.A.S.H.*, ez a mindent tagadó, Isten- és Hollywood-kísértő film²⁴² már a nyitódallal hadat üzent a konformizmusnak²⁴³, ezt követően pedig – az erősen epizodikus történetépítkezéssel, a beszédcsikok egymásba úsztatásával – rendre megszegte az álomgyári arany szabályokat is. A figurák rajza nemkülönben meglepő volt. A *M.A.S.H.* szereplői a virággyermek és Švejk elvadult klónjai, hollywoodi szemmel nézve antihősök, hiszen az amerikai mozifinomének főbb vonásait teszik nevetségessé: a hűséget, a szemérmet, a megbízható nemi potenciált, a bátorságot és az erőt. Emberi tulajdonságokkal bírnak – *tényleg* félnek, ha lönek rájuk –, és azért tűnnek örülteknek, mert megpróbálják megőrizni normális énjüket a háború örülete közepette (például golfoznak a légítámadás alatti).²⁴⁴ A *M.A.S.H.* szereplői légüres térben mozognak, egyszerre élő, eleven figurák és absztraktumok: *hús-vér karikatúrák*.

A *M.A.S.H.* hőseinek viselkedése alapvető ellentmondásra épült. Jonathan Bignell Andrew Brittont idézi: „A háborús filmekről és azon belül is elsősorban a Vietnambot tematizáló filmekről írt tanulmányában Britton úgy érvel, hogy a probléma akkor jelentkezik, amikor a

²⁴¹ cf.: Thomas Elsaesser: *The Pathos of Failure*. p. 285.

²⁴² A New York Times kolumnistája szerint a *M.A.S.H.* volt az első fősodorbéli amerikai film, amely nyíltan nevetségessé tette az istenhitet. cf.: Peter Biskind: *Easy Riders, Raging Bulls. How the Sex 'n' Drugs 'n' Rock 'n' Roll Generation Saved Hollywood*. London: Bloomsbury, 1999. p. 97.

²⁴³ „Suicide is painless” („Az öngyilkosság nem fáj”) – szól a kísértődal, ironikusan aládolgozva az amúgy is vérironikus képeknek.

²⁴⁴ cf.: Antal István: *Egy filmes újságíró: Robert Altman*. Filmkultúra, 1982/5. pp. 67–84.

film, bár fenntartja a hősszerepet, a hőst olyan helyzetekbe helyezi bele, amelyek megmagyarázhatatlanok a film által, másrészt megkérdőjelezi a férfiasság, a moralitás értékeit, melyek megalapozzák a hős cselekvőképességét. Ezen ellentmondás a hősfunkció és a helyzet között olyan hőst eredményez, »akinek tettei, (még mindig értékesnek tartott) aktivitása »»tragikusan«« megvalósíthatatlan marad, egy hőst, aki passzív, aki már nem cselekszik, vagy akinek a cselekvéshez való ragaszkodása megrögzöttnek és kényszeresnek tűnik«.²⁴⁵

A *M.A.S.H.*-ben feltűnt csetlő-botló figurákhoz hasonló alakok később olyan filmekben szerepeltek, mint a *Brewster McCloud*, a *McCabe és Mrs. Miller*, valamint a *Buffalo Bill és az indiánok*, ám modelljeikkel, a cseh újhullám bornírt-bájos kisembereivel szemben fokozatosan elvesztették rokonszenves vonásaikat. A *Brewster McCloud* evilági vircsafttól elvágyódó címszereplőjében még sok van a csehes virtusból – a fiú Fekete Péter és a *Szigorúan ellenőrzött vonatok* Milošának távoli rokona –, John McCabe és kivált Buffalo Bill figurája azonban már csak nagyon távolról emlékeztetett a cseh hősökre. Ám ha karakterizáltságukban nem is, funkciójukban inkább emlékeztettek rájuk: a csellengés egy fokozottan ironikus ábrázolását tették lehetővé.

A csetlő-botló cseh hősektől inspirálva Altman a csellengésmotívum hollywoodi kommentárjait alkotta meg. A hagyományosan célorientált figurákat elősoroló, reprezentatív műfajok közül számosat népesített be velük, a háborús filmtől kezdve a westernen át egészen a buddy movie-ig. Paradox, hogy a hetvenes évek Altman-hősei közül még a hagyományosan legkevésbé célorientált típus – a noir férfigurája – az egyik leginkább célra tartó: a *Hosszú búcsú* Marlowe-ja, bár a csellengés tőle sem idegen, fokozatosan egyre közelebb kerül nyomozása alanyához, és végül le is leplezi őt.

5.5.2. A hatékony cselekvés kritikája

A klasszikus hollywoodi filmtől idegen figurák szerepeltetése Altmannál nem egyszerűen a hagyományos értékek fonákra fordítását célozta, nem csupán a klasszikus mozihősök tulajdonságainak – mint a *M.A.S.H.* példáján láttuk – kommentárját jelentette. Altman passzív hősei ugyanis egyenesen a hagyományos hősábrázolás mögötti ideológiát támadták. „Az ideológiakritikusok kimutatták – írja Thomas Elsaesser –, hogy a klasszikus hollywoodi film alapvetően jóváhagyólag közelít a bemutatott világhoz, egyfajta eredendő optimizmussal, amit a narratív nagyszerkezetben a határozott cselekvés hasznossága, hatékonysága jelez. Az ellentmondások feloldódnak, az akadályok elhárulnak, vagy a dramaturgia dinamikájának

²⁴⁵ Jonathan Bignell: *A részlettől a jelentésig. A Sívár vidék és a mozgóképi artikuláció* (ford.: Aponyi Noémi). <http://apertura.hu/2008/osz/bignell> (Utolsó letöltés: 2008.11.22.)

köszönhetően, vagy az egyén kezdeményezőkézségének hatására: a filmek azt sugallják, hogy bármekkora a baj, lehet tenni ellene, sőt végül mindent meg lehet oldani.”²⁴⁶

A Hollywoodi Reneszánszban ezen klasszikus elvek kérdőjeleződnek meg: a műfajok közül legerőteljesebben a road movie-ban, az alkotók között legerőteljesebben Altman részéről. Fentebb megjegyeztem, hogy a határozott cselekvés hasznosságával kapcsolatos szkepszis több szinten jelentkezik Altman filmjeiben. Egyfelől a hagyományosan aktív protagonisták passzivitásának hangsúlyozásával (*Tolvajok, mint mi; McCabe és Mrs. Miller; Buffalo Bill és az indiánok*), másfelől – éppen ellenkezőleg – a hősök hiperaktívvá tételével, a cél és tét nélküli cselekvések kiemelésével, egyfajta túlmozgásos tétlenkedés szuggerálásával (*M.A.S.H.; Kaliforniai pókerparti*). Különösen érdekes az, ahogyan Altman a hatékony cselekvést leglátványosabban legitimizáló hollywoodi narrációs eszközhöz, a happy endhez közelített: a munkái védjegyévé lett deprimált happy end a klasszikus hollywoodi happy end felülírását célozta (lásd: 3.6.*).

A Hollywoodi Reneszánsz filmjei a dezorientált hős felléptetésével éppen a hatékony cselekvés értelmére kérdeznek rá, végső soron a klasszikus hollywoodi műfajokba kódolt optimizmus létjogosultságát kérdőjelezzik meg. Tény, hogy ez az állítás nem csak Robert Altman műveivel kapcsolatban érvényes, de ő volt az a szerző, aki a legkövetkezetesebben, a legintenzívebben és a legsokoldalúbban vizsgálta a Hollywood-kritika társadalomkritikává alakítását lehetőségeit. Ehhez használta fel a kóborló hőst: hetvenes évekbeli filmjeiben a Hollywood-kritika – más eszközök mellett – éppen a csellengésforma kommentárja nyomán fordult át társadalomkritikába.

Az altmani kóborló hős tehetetlensége, inkompatibilitása, látszataktivitása vagy passzivitása nem csupán a klasszikus műfajok eredendő optimizmusának megkérdőjelezésével közvetít társadalomkritikát. Robert T. Self szerint a figurák társadalmilag konstruált nemi szerepek reprezentációi, és mint ilyenek a férfidominanciájú amerikai társadalom bírálatát hordozzák. Ebben a kontextusban lesz jelentősége az ikonikus férfisztárok felléptetésének ügyefogyott, tehetetlen és érzelmileg kiürült alakokként (mint Warren Beatty a *McCabe és Mrs. Miller*ben, Elliot Gould a *Hosszú búcsú*ban és a *Kaliforniai pókerpartiban*, Paul Newman a *Buffalo Bill és az indiánokban*, később pedig Richard Gere a *Dr. T. és a nők* című filmben). Végső soron a társadalmi megfelelés kudarcától való patológikus félelem csökevényesíti el a férfifigurák problémamegoldó képességeit. Self felhívja a figyelmet, hogy Altmannál a társadalmi személy ugyanúgy fragmentált, mint ahogy a modernizmus világképe is töredezett.²⁴⁷

²⁴⁶ Thomas Elsaesser: *The Pathos of Failure*. p. 281. [Saját fordítás – P.Zs.]

²⁴⁷ Robert T. Self: *The Modernist Art Cinema of Robert Altman*. www.senseofcinema.com (Utolsó letöltés: 2009.03.01.)

5.5.3. Altman követői

Altman módszere idővel követőkre talált, a Hollywoodi Reneszánsz végjátékában másoknál is sor került a kóborlásforma kommentárjára. Hal Ashby például a *Samponban* – vagy később az *Isten hozta, Mr!* című filmben (1979) – Altman inspirálta. A *Samponban* a hiperaktív(nak tetsző) George részben mozgáskényszere miatt lesz a kóborló modern hős karikatúrája. Mint Peter Lev megjegyzi, George a film során mindent mozgásban akar tartani, azok a vágóképek, amelyek motorbiciklijén mutatják, vagy azok a jelenetek, amelyekben a fodrászszalonban látható (egyszerre folytatva tucatnyi tevékenységet), mind ezt nyomatékosítják. Ugyancsak Lev hívja fel a figyelmet arra, hogy mennyire plasztikusan jelenik meg George idült mozgáskényszere és mozgásának céltalansága a filmvégi nagyjelenetben. A politikai szeánszról egy hippipartira térő George szexuális aktusba kezd szeretőjével, Jackie-vel, ám barátnője, Jill rajtakapja. A lelepleződés után a férfi az elrohanó Jill után szalad, ám az bevágja magát a kocsijába. Erre George visszarohan Jackie-hez, aki azonban már távozott a helyszínről.²⁴⁸

Számos más példát lehetne hozni arra, amikor a tétlenséget és cselekvésképtelenséget fokozott (látszat)aktivitás rejtje el. Altman és Ashby mellett ezt látjuk Malicknál (*Sivár vidék*), Scorsesenél (*Taxisofőr*) vagy Lumetnél is. Deleuze írja: „Lumetnél [...] minden folyamatos szaladgálás és állandó jövés-menés közepette történik, lenn a földön céltalan mozgásokban, amelyek során a szereplők úgy viselkednek, mint valami ablaktörő (*Kánikulai délután, Serpico*).”²⁴⁹

A kóborlásformának mint az európai művészfilm meghatározó jellegzetességének a hetvenes évek derekán felerősödő reflexiója már az európai inspiráció apadását jelezte a Hollywoodi Reneszánszban. Maga Altman a *Nashville*-ben jutott a legmesszebb a kóborlásforma kommentárjában, és a kommentár társadalomkritikai aspektusainak kihangsúlyozásában.

5.6. Az elbizonytalanodó hős és az öntudatosodó szerző

A klasszikus hős aktivitása gyakran a kiemelt szerepben mutatkozó szerzőre öröklődik a Hollywoodi Reneszánszban: azzal párhuzamosan, ahogy a hős célorientáltsága, öntudatossága csökken, a szerzőé nő. Az európai művészfilm hatása tehát két vonatkozásban is érzékelhető számos műben: egyfelől a hős dezorientáltságának elmélyülésében, másfelől a szerző célorientáltságának megnövekedésében.

²⁴⁸ cf.: Peter Lev: *Conflicting Visions*. p. 67.

²⁴⁹ Gilles Deleuze: *A mozgás-kép*. p. 271.

Az *Aljas utcák*ban az egyik vissza-visszatérő, és a főszereplőt végig nyomasztó problémát – testvéreként szeretett simlis és nagyszájú barátja, Johnny Boy adósságainak rendezését – végül szó szerint a film szerzője (Martin Scorsese, a maga fizikai valójában) oldja meg: a végül a rendező által alakított bérnyilkos vadássza le Johnny Boyt, és tesz pontot a hosszú ideje húzódó adósságügy végére. A jelenet reflexivitását felerősíti, hogy a Scorsese bérnyilkosa *lelő* Johnny Boyt, hiszen az angolban a „forgatni” és a „lőni” igét ugyanaz a szó – „shot” – jelöli: a rendezői és bérnyilkosi szerep ebben a gesztusban, tetsben – a lövés aktusában – ér össze.

Scorsese mellett egy másik keleti parti alkotó, Paul Mazursky is gyakran szerepet osztott magára, ráadásul nem egyszerű cameókat, hanem fontos mellékalakokat játszott el (*Bob & Carol & Ted & Alice*; *Szerelmes Blume*; *Harry és Tonto*). *Alex Csodaországban* című filmjében (lásd: 4.4.1.*) az általa megformált határozott producer taszítja a kétségbeesés és önkeresés örvényébe a nagy reményekkel Hollywoodba érkező fiatal direktort. *Alex Nyolc és fél* idéző kálváriája azzal kezdődik, hogy találkozik a producerrel, a hőst tehát ezúttal is egy határozott szerzőkarakter – illetve szerzőként fellépő figura – bizonytalanítja el. Hogy ez a – filmbeli – szerző itt nem a rendező, hanem a producer, az már Mazursky, a szerzői filmes rendező Hollywood-kritikájának a része.

Scorsese vagy Mazursky idővel rendszert csinált cameóiból. Ám a Hollywoodi Reneszánszban alkalmasint még egy olyan, eredendően rejtőzködő természetű rendező is képes volt megmutatkozni filmjében, mint amilyen Terrence Malick.²⁵⁰ A *Sivár vidék*ben a történet finálját – a hősök végpusztulását elbeszélő részt – készíti elő a megjelenésével: a menekülő gyerekgengszterek azt követően indulnak el utolsó útjukra az ideiglenes rejtékhelyükül szolgáló luxusfarmról, hogy a Malick által alakított látogató leleplezi őket.

Nem Malick volt az egyetlen rejtőzködő rendező, aki feltűnt a saját filmjében. A hős dezorientáltságának növekedésével arányosan erősödő szerzői öntudatosság kettős tendenciájának a legszemléletesebb példája egy már a Hollywoodi Reneszánsz epilógusához tartozó mű, az *Apokalipszis, most*. A filmben a szerzői jelenlét egyre hangsúlyozottabb lesz, azzal párhuzamosan, ahogy a kezdetben célorientált hős (a vadon mélyén saját birodalmat felépítő Kurtz ezredes likvidálására küldött Willard százados) a végeérhetetlennek tetsző utazás során elbizonytalanodik. Kivált a játékidő harmadik harmadában, a sötétség mélyére vezető út utolsó, még amerikaiak által ellenőrzött pontjánál – a Do Lung hídjánál – játszódó események tükrében lesz ez egyértelmű. Willard az átélt dzsungelkalandok folytán az

²⁵⁰ Terrence Malick Új-Hollywood egyik legtitokzatosabb alkotója. A közelmúltig csak a legritkább esetben jelent meg nyilvános helyen, az 1978-as *Mennyei napok* és az 1998-as *Az örület határán* közötti két évtizedben pedig eltűnt a világ elől (egyes források szerint texasi ranch-ján hódolt a zen-buddhizmusnak, mások szerint Párizsban borbélyként (!) kereste a napi betevőt). Malickot még *Az örület határán* Oscar-jelölése sem mozdította ki magányából: távol maradt a galárról.

összeomlás szélére kerül, miközben a jelenetben az erős, szürreális elemekben is bővelkedő stilizáció a mindent átható szerzői beavatkozás érzetét teremti meg.

Azzal párhuzamosan, ahogy a játékidő teltével lelassul a cselekmény, Coppola fokozatosan a maga szerepére irányítja a figyelmet. Tegyük hozzá, hogy ez a szerep már a film elejétől hangsúlyos: a *Walkűrök* lovaglásával aláfestett napalmbombázás azzal együtt a szerzői jelenlétet nyomatékosítja, hogy Coppola itt még rejtőzködni igyekszik. Ügyel a zene diegetikus használatára, arra, hogy ezt a háborús filmben meglehetősen idegennek tetsző – de éppen ezért rémisztően hatásos – zenét szervesítse a szűzsébe (a *Walkűrök...*-et a szőnyegbombázást levezénylő, perverz hatalmi gögben szenvedő Kilgore parancsára sugározzák a helikopterek hangszóróiból).

Ez a nyitány előrejelzi a szerzői öntudatosság később felerősödő tendenciáját. Ám a szerzői öntudatosság mértékét az is jelzi már itt, hogy nem sokkal a *Walkűr*-jelenet előtt maga Coppola is feltűnik a filmben, ráadásul két okból következően a megjelenése fokozottan nagy hangsúlyt kap.²⁵¹ Coppola – ellentétben Scorsesevel vagy Mazurskyval – az *Apokalipszis, most* előtt jobbra még cameókban sem volt látható a saját (vagy mások) munkáiban²⁵², belépése a filmjébe tehát már ezért különös nyomatékkal bír. Mindemellert nem akármilyen szerepben, hanem egyenesen *rendezőként* mutatkozik: egy haditudósító stáb direktoraként instruálja a partra lépő Willardot, hogy igyekezzen természetesen viselkedni, és ne törődjön a részegeződő kamerával. Willard – akár a Hollywoodi Reneszánsz sok más hőse a maga közegében – bizonytalanul mozog az ismeretlen terepen, míg a Coppola által alakított rendező határozott, ellentmondást nem tűrő módon osztja parancsait. A jelenet felépítése – bizonytalan főhős, karakán rendező – mintegy a Hollywoodi Reneszánsz két meghatározó tendenciájának a foglalata.

²⁵¹ A Coppola szereplésével készült snittek a film bővített – „rendezői” – változatának hazai DVD-kiadásán a 24.35–25.00 perc között láthatóak (a DVD forgalmazója a Best Hollywood).

²⁵² A hatvanas évek elején vállalt két statisztaszerepet leszámítva Coppola nem tűnt fel az *Apokalipszis, most* előtt sem a saját, sem mások filmjeiben.

6. KÖZELÍTÉSEK A REVIZIONISTA MŰFAJFILMHEZ: SZERZŐISÉG ÉS MŰFAJISÁG A HOLLYWOODI RENESZÁNSZBAN

A műfaji kommentárt a revizionista műfajfilm meghatározó elemének tekintem, ám ahhoz, hogy képet adjak róla, előbb a műfajiság problematikáját kell érintenem, majd a műfaji revizionizmus néhány jellegzetességét kell elemeznem. A revizionizmus problémakörét nem lehet vizsgálni a hatvanas évek második felében Hollywoodban is felértékelődő szerzőiségtől függetlenül; a Reneszánsz egyik legmarkánsabb, elsősorban az európai művészfilmből eredő vonása a szerzői öntudatosság megerősödése volt. Egyes rendezők – mint láttuk – személyesen, a maguk fizikai valójában megjelentek a filmjeikben, mások szerzői kommentárok révén, megint mások műfaji kommentárok segítségével mutatkoztak meg. A műfaji kommentár, jóllehet különbözik a szerzői kommentártól, értelmezhető úgy is, mint a szerzőiség visszafogott artikulálására módot kínáló eljárás, olyan stratégia, amely egyúttal még tolerálható hollywoodi rendszer által.

6.1. A műfaji kommentár és a revizionista műfajfilm definíciója

Anélkül, hogy megismételném a műfaji kommentárokról korábban mondottakat, célszerűnek látszik néhány újabb szempont felvillantásával vázolni e kommentárok természetét.

Kiindulópontként kezdjük magával a műfajjal! Ehhez Tzvetan Todorov 1970-ben megjelent *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*²⁵³ című könyvét használom kalauzként, amely ugyan irodalomelméleti írás, ám a műfajisággal kapcsolatos állásfoglalásai a mozgóképekre is alkalmazhatóak.

Todorov szerint tévedés azt hinni, hogy egy műfaj jellemzői közvetlenül kimutathatóak a körébe vont művekből (szövegekből). A műfaj ugyanis nem állandó és mozdíthatatlan entitás, inkább elvont szerkezet, amelynek kimunkálása során születnek meg az egyes művek.

Todorov nevezetes példája szerint míg a természeti fajok nem változnak meg az új egyedek megjelenésével (például egy tigris megszületése nem változtat magán a tigris fajon), addig a művészetben minden új alkotás megváltoztatja azt a műfajt, amelyhez tartozik.²⁵⁴ Egy műnek ahhoz, hogy bizonyos műfajhoz tartozzon, illetve önálló műként legyen számba vehető, egyrészt más művekkel megegyező elemekkel kell rendelkeznie, másrészt ezen elemeket újszerűen kell elrendeznie és/vagy új elemekkel is kell rendelkeznie. A mű tehát azon folyamatban kerül egy műfaj körébe, amely folyamat során megváltoztatja azt: „Minden, az

²⁵³ Tzvetan Todorov: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba* (ford.: Gelléri Gábor). Budapest: Napvilág Kiadó, 2002.

²⁵⁴ cf.: ibid. p. 9.

»irodalomhoz« tartozó szöveg esetében kettős követelménnyel kell számot vetnünk. Először is nem szabad felednünk, hogy olyan tulajdonságai vannak, melyek közösek minden irodalmi szöveg vagy az irodalom kisebb részegységeinek tulajdonságaival (éppen ez az, amit műfajnak nevezünk). [...] Másodszor egy mű nemcsak egy már létező virtuális irodalmi tulajdonságok alkotta szabályrendszer alapján létrehozott termék, hanem e szabályrendszer átalakítása is.²⁵⁵

A műfaj ily módon az egyes – körébe vonható – művek megjelenése nyomán folyamatosan átalakul, permanens változásban van. A todorovi műfajdefinícióból szigorúan véve az következik, hogy minden mű (esetünkben: minden film) átalakítja – más szóval: *revízió alá veszi* – azt a műfajt, amelyhez tartozik. Szó szoros értelemben tehát valamennyi film revizionista – még a legsematikusabb is, *pusztán amiatt, mert más, mint a többi* –, azaz a „revizionista műfajfilm” elnevezés tautológia. Ebből – legalábbis látszólag – egyenesen következik, hogy a „revizionista műfajfilm” kategóriája lényegében értelmezhetetlen.

Mindazonáltal csak akkor értelmezhetetlen ténylegesen, ha nem talállok egy olyan formai jellemzőt, amelynek mentén mégis el lehet határolni a – szűkebb értelemben vett – revizionista műfajfilmet a többitől. Mielőtt megkísérelném felkutatni ezt a formai jellemzőt, le kell leszögezmem, hogy a revizionista műfajfilm nem csupán (műfaj)elméleti, hanem (film)történeti kategória is – jelen dolgozat, többek között, ennek bizonyítását célozza. A történeti megközelítés önmagában használhatóvá teszi a kategóriát, jóllehet nem minden tekintetben kielégítő.

A (film)történeti definíció a következő: revizionista műfajfilm minden olyan mű, amely a hatvanas–hetvenes évek hollywoodi filmgyártásában született, műfaji alapozottságú, de az európai (klasszikus és modern) művészfilm formai jellemzőit (azaz elbeszéléstechnikai, stiláris, illetve a hősábrázolást érintő megoldásait) is felhasználja, továbbá – mivel a politikai modernizmus hátszelével készül – gyakran politikatudatos. Ennek a meghatározásnak az a problémája, hogy kizárja a hatvanas évek előtt és a hetvenes évek után született filmeket a revizionista műfajfilmek köréből, jóllehet hasonló művek (mint láttuk: 2.3.2.*, 3.8.3.*) korábban és később is készültek.

Ha a revizionista műfajfilmek definíciójának alapelemévé tennénk a politikatudatosságot, akkor – látszólag – feloldható lenne ez a dilemma. Az *Aki legyőzte Liberty Valence-t*, az *Észak-északnyugat*, a *Szédülés* vagy *Psycho* például, bármily bőven él műfaji kommentárokkal, nem lenne része a korpusznak, hiszen egyik sem politikus mű. A politikatudatosságot azonban mégsem lehet a revizionista műfajfilmek definíciójának kizárólagos elemévé avatni. Mégpedig azért nem, mert így a Hollywoodi Reneszánsz filmjei

²⁵⁵ ibid. p. 10.

közül néhány kívül rekedne a revizionizmus körén (*Point Blank; Képek*), egyúttal olyan filmek bekerülnének a korpuszba, amelyek nem a Reneszánsz részei (az explicite politikus, 1989-es, *A halál keresztútján* például).

Ha nem történeti, hanem elméleti szempontból közelítek a revizionizmushoz, akkor első lépésben keresnem kell egy formai jegyet, ami kizárólag a revizionista műfajfilmekre jellemző. Ez a jegy lesz a műfaji kommentár, de óvatosan kell bánni vele, hiszen, úgy fest, a todorovi műfajdefiníció értelmében minden egyes mű – mivel különbözik a többitől, azaz az elemek újszerű elrendezését valósítja meg – rendelkezik ilyennel. Megítélésem szerint még sincs így. Műfaji kommentárnak ugyanis nem egyszerűen azokat az elemeket hívom, amelyek egy műben különböznek a – vele azonos műfajhoz tartozó – korábbi művekben megismert elemektől, illetve nem egyszerűen azokat a technikákat, amelyek a régi elemek újszerű elrendezését valósítják meg.

Műfaji kommentárról csak akkor beszélhetünk, ha az elemek vagy elrendezésük normát szeg. Márpedig az elemek újszerű elrendezése és/vagy újszerű elemek használata önmagában még nem feltétlenül vagy nem mindig szeg normát, mi több: ez az eljárás jobbra normakövető. A filmben különösképpen így van ez, a médium tökefüggéséből, illetve a gyártás nagyipari jellegéből adódóan.

De mit is érthetünk normaszegés alatt? A definíció megalkotásában Todorov 1975-ben publikált *A műfajok eredete* című tanulmánya segít.²⁵⁶ Mielőtt azonban kitémek a tanulmányban megfogalmazott gondolatokra, röviden ismertetem Jurij Tinyanov dominanciaelvét, amelyre Todorov a nézeteit alapozza.

Tinyanov szerint minden műfaj a jellegzetességeinek ismételtetése nyomán előbb-utóbb az epigonok által túlhalttá válik, „elkopik”²⁵⁷, és a centrumból a perifériára szorul. Mindazonáltal a korábban kevésbé markáns jegyei nyomatékot kaphatnak, és ily módon átalakulva idővel ismét bekerülhet a centrumba – ellenkező esetben a műfaj „széthullik”, és a centrumban új műfajok jelennek meg. Amennyiben a műfaj átalakul, az új verzió nem lesz fejlettebb, mint a régi volt, egyszerűen csak másmilyen lesz: a műfajok életét vizsgálva „terszerű evolúció helyett ugrás”-ról, „fejlődés helyett váltás”-ról²⁵⁸, pontosabban váltások sorozatáról kell tehát beszélni. A váltások egy négy szakaszra bontható folyamat során artikulálódnak: „1. az automatizálódott konstrukciós elvvel szemben kialakul egy vele dialektikusan ellentétes konstrukciós elv; 2. az elvet alkalmazzák – a konstrukciós elv keresi

²⁵⁶ Tzvetan Todorov: *A műfajok eredete* (ford.: P. Müller Péter). In: Kanyó Zoltán–Siklaci István (szerk.): *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1988. pp. pp. 283–295.

²⁵⁷ cf.: Jurij Tinyanov: *Az irodalmi fejlődésről* (ford.: Soproni András). In: Uő.: *Az irodalmi tény*. Budapest: Gondolat, 1981. p. 30–31.

²⁵⁸ cf.: Jurij Tinyanov: *Az irodalmi tény* (ford.: Soproni András). In: Uő.: *Az irodalmi tény*. Budapest: Gondolat, 1981. p. 6.

legkönnyebb alkalmazását; 3. kiterjed a jelenségek tömegének túlnyomó többségére; 4. automatizálódik, és ellentétes konstrukciós elveket vált ki.”²⁵⁹

Tinyanov szerint a műfajok élete a kanonizáció–automatizálódás–megújulás/deautomatizáció ismétlődő sorozatában képzelhető el. Ez a modell nem csupán a műfajok átalakulásának leírására alkalmas, hanem a normaszegés átfogó kereteként is használható, legalábbis akkor, ha egyes műfaji jegyek változásainak a nyomon követéséhez próbáljuk felhasználni.

Tinyanov dominanciaelvére alapozva Todorov a műfajok történeti létezéséről, illetve a normaszegés mibenlétéről értekezik *A műfajok eredetében*, és a következőket írja: „...ahhoz, hogy a szabályszegés mint olyan létezessen, szükséges egy törvény, amit – természetesen – meg fog szegni. De tovább is mehetünk: a normát csak megszegése teszi láthatóvá, élővé. Ezzel kapcsolatban [...] Blanchot írja: »Ha igaz az, hogy Joyce a regényformát úgy zúzza szét, hogy rendhagyóan jeleníti meg, akkor ő azt a gyanút kelti, hogy ez a forma most a módosulásai révén létezik. Nem a szörnyszülöttek, a szabályok és törvények nélküli formátlan művek révén fejlődik, hanem az önmagához viszonyított kivételek által, amelyek szabályt teremtenek és ugyanakkor el is nyomják azt...

Azt kell hinnünk, hogy ezekben a kivételes művekben, amelyekben elérnek egy korlátot, mindenkor egyedül a kivétel az, ami láthatóvá teszi számunkra ezt a szabályt, aminek szokatlan és szükségszerű megtagadását szintén megalkotja. Minden úgy történik a regényirodalomban – és valószínűleg az irodalom egészében is –, mintha a szabályt sohasem tudnánk felismerni, azt a kivételt leszámítva, amelyik megszünteti azt: a szabályt, vagy pontosabban azt a centrumot, aminek az a bizonyos mű a bizonytalan állítása, a már eleve destruktív manifesztációja, a pillanatnyi és rövidesen negatívvá váló megjelenítése (133–134.).«

De többről is szó van – folytatja Todorov. – A mű a maga kivétel voltában nemcsak szükségszerűen előfeltételez egy szabályt, de egyúttal a mű is – mihelyt kivételes státuszát felismerik –, hála a sikeres keresletnek és a kritika figyelmének, a maga ellentétévé, szabállyá válik.”²⁶⁰

Műfaji kommentárnak tekintem a fentiek figyelembe vételével (1) a – történeti aspektusból – normaszegőnek számító elemek alkalmazását, vagy (2) nem normaszegő elemek normaszegő elrendezését, esetleg (3) normaszegő elemek normaszegő elrendezését (ez utóbbi már határeset: inkább az európai modernizmus klasszikus műfaji elemeket is alkalmazó alkotóinál figyelhető meg, mintsem a Hollywoodi Reneszánszban). Todorov és Maurice

²⁵⁹ ibid. p. 15.

²⁶⁰ Tzvetan Todorov: *A műfajok eredete*. pp. 284–285.

Blanchot nyomán normaszegésnek a szabályt láthatóvá tevő elemek és technikák együttesét nevezem: a hangsúly a *láthatóvá tétel*en, azaz a műfajiság reflexióján van.²⁶¹ A műfaji kommentár tehát normaszegésen alapul, igaz, idővel az lesz a norma, amit a mű egykor megszegett: miután a normaszegés elterjed, maga válik normává, ilyenformán műfaji kommentárnak sem tekinthető többé.

Összefoglalva az eddigieket: *műfaji kommentár minden olyan megoldás egy filmben, amely, normaszegés útján, adott film műfajára – illetve a műfajra jellemző elemekre és technikákra, pontosabban ezen elemek és technikák megváltozására – irányítja a figyelmet*, például a hős szerepének és/vagy habitusának átalakításával, a helyszínek újraírásával, esetleg bizonyos narratív sémák (pisztolypárbaj a westernben, akciók a gengszterfilmben stb.) áthangelésével, továbbá a szűzsészervezés tradicionálisabb technikáinak átértelmezésével. A Hollywoodi Reneszánszban a klasszikus westernek és gengszterfilmek hagyományos szerepmódelleinek felcserélődése (*Vad banda*, illetve *Bonnie és Clyde*), a magányos hős céljainak kiürülése (*Missouri fejevadász*), a műfaj tradicionális helyszíneinek a megváltozása (*McCabe és Mrs. Miller*), de akár a teleologikus elbeszélés átalakulása stb. normaszegésnek – ily módon műfaji kommentárnak – számít.

Két kérdés kínálja magát mindezzel kapcsolatban: (1) hol a határ a műfaji kommentárral dolgozó revizionista műfajfilm és a műfaji elemeket (is) felhasználó modernista művészfilm között, (2) hogyan lehet különbséget tenni objektív realizmus és műfaji kommentár között, hiszen a klasszikus, teleologikus elbeszélés előírásainak felfüggesztése miatt az objektív realista sémák gyakran műfaji kommentárként is tételezhetőek.

Most csak a második kérdésre válaszolok, az elsőnek teljes fejezetet szentelek később (6.3.*). A normaszegésekről gyakran valóban nehéz eldönteni, hogy objektív realista sémaként vagy műfaji kommentárként értelmezhetőek-e, az objektív realizmus és a műfaji kommentárok közötti homályzónában tett néhány korábbi kirándulásom során magam is erre a következtetésre jutottam. Mint láttuk, az objektív realista sémák közül több egyúttal műfaji kommentár is: ilyen például a *Cable Hogue balladája*nak expozíciójában található véletlen egybeesés, a *Hustle*-ben a végjelenet véletlenje által generált unhappy end, vagy a *Hosszú búcsú* nyitójelenetében a nyomozófigura ügyetlenkedése a macskaeledellel (lásd: 3.4.1.*) Kivált utóbbi film kapcsán merül fel kérdésként objektív realizmus és műfaji kommentár viszonya, illetve elhatárolásuk problematikussága. Gyakran ugyanis éppen a hangnemkeverés

²⁶¹ Mindez nem ütközik Todorov *Bevezetés a fantasztikus irodalomba* című könyvében kifejtett – és fentebb általam már ismertetett – műfajdefiníciójával. A műfajok eredetében ugyanis, közvetetten, maga Todorov is elismeri, hogy *önmagában* még nem feltétlenül eredményez normaszegést az elemek újszerű elrendezése – hiszen ez minden egyes műről elmondható.

szolgáltat érveket egy-egy triviálisabb jelenet inkább műfaji kommentárként, semmint objektív realista sémaként értelmezéséhez.

A harmincas évek Amerikájában játszódó *Tolvajok, mint mi* című film fókuszában három, minden heroikus póztól megszabadított szökött fegyenc áll, akik egy világtól elzárt farmon letáborozva tervezik kirabolni a környékbeli bankokat. Mindez egy gengszterfilmben a harmincas évek derekától normakövetőnek mondható²⁶², az a megoldás viszont kevésbé harmonizál a műfaji irányelvekkel, hogy Altman a rablásokat nem mutatja, csak a hősök közötti gyermekded csevelyek révén tudósít a bekövetkezésükről (3.7.1.*). Kivonja az akciókat a cselekményből, de ezzel nem éri be, tovább megy, egy alkalommal egészen odáig, hogy ironizáljon a gengszterműfaj akcióközpontúságán. A kérdéses jelenetben az infantilis gengszterek – engedve a farmon lévő gyermekek követelésének – „bankrablóst” játszanak az aprólékok felépítette díszletben, olyan átéléssel, ahogy az oviban doktorosdit vagy papás-mamást szokás. Miként a *Hosszú búcsú* nyitójelenete, ez az epizód is értelmezhető objektív realista sémaként és műfaji kommentárként egyaránt, jóllehet az erősen ironikus tónus – a gengszterműfajtól joggal elvárt bankrablás-szcéna meglepő szöveggörnyezetbe helyezése – az utóbbi értelmezés mellett szolgáltat több érvet.

6.2. Műfaji kommentár, szerzőiség és szerzői kommentár

Az előző fejezet végén már beszéltem a szerzőiség felértékelődéséről a korszokban. Ebben a fejezetben néhány további aspektusból vizsgálom meg a problémát.

A Hollywoodi Reneszánsz kommentárok segítségével újrarajzolt zsánertérképét tanulmányozva felmerül egy fontos kérdés, nevezetesen az, hogy mennyiben értelmezhetőek a revizionista műfajfilmek szerzői filmekként? Néhány életmű vizsgálata arra mutat., hogy a filmtörténeti tudatosság megnövekedése – amely kétségtávol tükröződik az európai eredmények adaptálásában, illetve, ezzel összefüggésben, a műfaji kommentárok alkalmazásában – még nem szül automatikusan szerzői életműveket.

6.2.1. A szerzői öntudatosság megnövekedése

A *Cahiers du Cinéma*-ban az ötvenes évek elején megszületett klasszikus szerzői elmélet épp akkor kapott támogatást az Egyesült Államokban, amikor Európában kezdett lefutni.²⁶³ Andrew Sarris a cikkeivel már 1962-től komoly szerepet vállalt a szerzői elmélet amerikai elterjesztésében, majd 1968-ban két nagyszabású teoretikusi munka – az egyik Sarrisé (*The*

²⁶² Rurális gengszterfilmek már az 1930-as évek derekától léteznek (Archie L. Mayo: *A megkövült erdő*).

²⁶³ cf.: Roland Barthes: *A szerző halála* (ford.: Babarczy Eszter). In: Uő.: *A szöveg öröme*. Budapest: Osiris, 2001. pp. 50–55.

American Cinema: Directors and Directions), a másik Peter Wollené (*Sign and Meaning in the Cinema*) – népszerűsítette a koncepciót. Ezután két, hamar bestsellerré váló interjúkötet tágabb hatókörben is terjesztette az elméletet.²⁶⁴

Nem lehet feladatom az Egyesült Államokban újraformálódó szerzői elmélet jellemzése²⁶⁵, annyit viszont meg kell említenem, hogy a klasszikussal szemben az amerikai változat nem normatív. Az Egyesült Államokban a szerzői elmélet elemi szempontokat kínált a filmtörténetíráshoz, de nem volt jelentősebb, mint például a gyártástörténeti vagy társadalomtörténeti aspektus.

A szerzői elmélet térhódítását jelezték többek között a tematikai változások, és a filmek reflexivitásának megnövekedése. A témaválasztásban megjelenő szerzői öntudatosodás legjobb példái a hatvanas–hetvenes évek „így jöttem”-filmjei. Kivált a fenegyerekekhez köthető ez a „nemzedéki közérzetfilmek”-nek is nevezhető, a felnőtté válással járó konfliktusokat boncolgató, a fiatal generáció életérzését bemutató filmtípus (*Ki kopog az ajtómon?*; *Aljas utcák*; *Üdvözletek*; *Szia, anyu!*; *American Graffiti*; *Nagyszerda*; *Az utolsó mozielőadás*; *A következő megálló: Greenwich Village*). Ezek a művek nem álltak előzmény nélkül az amerikai filmtörténetben – *youth pic*ek korábban is készültek (*A vad*; *Haragban a világgal*; *Áldozatok*) –, személyességük ereje azonban újdonságnak számított.

A filmek reflexivitásának erősödését egyes művekben a nyíltan a közönség felé fordulást hangsúlyozó megoldások mutatták, mint a szereplők kamerába beszéltetése (*Testi kapcsolatok*; *Fogd a pénzt, és fuss!*; *Szerelem és halál*; *Annie Hall*), extrém kamerapozíciók és kameramozgások alkalmazása (*Párbaj*; *Taxisofőr*; *Megszállottság – Obsession*) vagy – ritkábban – nem diegetikus inzertek beékelése („Hiányzó jelenet”-feliratok *Az utolsó mozifilmben*).

Az öntudatos közönség felé fordulást jelző megoldások szerepe kisebb a Hollywoodi Reneszánszban, mint az európai művészfilmben, ugyanakkor a revizionista műfajfilm alapvető jellegzetességeként megnevezett műfaji kommentárok bírnak hasonló – a közönséget megszólító – funkcióval. Mindez komoly gyakorlati problémák forrása. Amennyiben szerzői kommentárnak azokat a megoldásokat nevezzük, amelyek a film mögött álló alkotó jelenlétére irányítják a figyelmet, illetve pluszinformációkat hordoznak a szereplők helyzetével kapcsolatosan, műfaji kommentárnak pedig azon megoldások együttesét

²⁶⁴ Eric Sherman–Martin Rubin (eds.): *The Director's Event: Interviews with Five American Film-makers*. New York: New American Library, 1969.; Joseph Gelmin (ed.): *The Film Director as Superstar: Kubrick, Lester, Mailer, Nichols, Penn, Polanski, and Others*. New York: Doubleday, 1970.

²⁶⁵ Wollen és Sarris munkái mellett lásd ehhez a következő tanulmányokat: Nánay Bence: *Meghalt a szerző. Éljen a szerző!* Metropolis, 2003/4. pp. 8–19.; David A. Cook: *Auteur Cinema and the "Film Generation" in 1970s Hollywood*; Timothy Corrigan: *Auteurs and the New Hollywood*. Utóbbi két szöveg ugyanazon kötetben található: In: Jon Lewis (ed.): *The New American Cinema*. Durham and London: Duke University Press, 1998. pp. 11–37. és pp. 38–63.



nevezzük, amelyek a klasszikus műfajokra (illetve magára a műfajiságra) kérdeznek rá, akkor nem tűnik túl komplikáltnak szerzői és műfaji kommentár elválasztása. Mindazonáltal nem ilyen egyszerű a feladat. A műfaji és szerzői kommentár közötti határvonal megvonását nehezíti, hogy a Hollywoodi Reneszánszban a műfaji kommentárok gyakran a szerzőiség – producerek által még tolerálhatónak ítélt – artikulálását célozzák.

A műfaji kommentárok alkalmazása azonban csak lehetőséget kínált a szerzőiség artikulálására, amely nem feltétlenül valósult meg. Arthur Penn életművében például a műfaji kommentárokkal kibélelt filmek sorozata nem rajzol ki markáns szerzőportrét, vagy foucault-i értelemben vett szerzőfunkciót. A legkülönbözőbb Penn-filmek közös nevezője az állhatatos kötődés az európai hagyományhoz, mindazonáltal a rendezőnek az európai (modernista) művészfilm eredményeinek adaptálását célzó vágya – amely egyúttal a műfaji kommentárok megszületésének garanciája – nem volt elégséges ahhoz, hogy határozott arcélű alkotót jelenítsen meg. Penn a műfaji kommentárok egyik legjelentősebb mestere, akit már első munkájától kezdve az európai eredmények átörökítése, illetve a klasszikus műfaji hagyományok átírása foglalkoztatott, de – a *Mickey, az ász* kivételével – csak egy bizonyos határig ment el ebben. Életműve Sidney Lumet vagy John Frankenheimer életművével együtt – illetve Altman, Peckinpah, Hellman vagy Kubrick életművével ellentétben – arra példa, hogy az európai szerzői film mégoly erős inspirációja sem eredményezett feltétlenül szerzői filmeket a Hollywoodi Reneszánszban.

Mint korábban láttuk (2.3.2.*), műfaji és szerzői kommentár megkülönböztetése aszerint lehetséges, hogy milyen fokú a fabula-információk adagolásának lelassítása és a szűzsé előrehaladásának felfüggesztése, továbbá a szerző előtérbe nyomulása. Ehhez fentebb hozzattem még egy szempontot: szerzői, illetve műfaji kommentár megkülönböztetésében szerepet játszhat az, hogy mennyiben tekinthető a fabula-információk felfüggesztése a műfajra irányultság okának (műfaji kommentár), esetleg inkább a szereplők helyzetének a modellálása a cél (szerzői kommentár). A következőkben Antonioni filmjeinek a hollywoodi filmek térépítkezésére tett hatását vizsgálom meg ebből a szempontból.

6.2.2. Szerzői kommentárok: Antonioni hatása a hollywoodi képkomponálásra

A szerzői kommentárok speciális eseteként fogható fel a Hollywoodi Reneszánszban, amikor egy rendező egy többé-kevésbé beazonosítható európai szerző stílusfogásait alkalmazza.²⁶⁶ Annak bizonyítására, hogy a revizionista műfajfilmek alkotói nem csupán műfaji kommentárokkal éltek, illetve azt igazolandó, hogy a filmtörténeti tudatosságuk milyen nagy

²⁶⁶ Egy rendező kézjegyértékű technikáinak az adaptálása természetesen nem kizárólag szerzői, hanem műfaji kommentárt is eredményezhet. Ez egyenesen következik az eddig mondottakból.

fokú volt, célszerű azokat a Michelangelo Antonioni nevével összeforrt képkomponálási stratégiákat leltárba szedni, amelyek a hatvanas–hetvenes években intézményesültek Hollywoodban.

Kevés európai rendező hatása annyira kézzelfogható a korszak amerikai filmjében, mint Antonionié. Munkáinak önmagában is rendkívüli inspiratív hatását erősítette fel, hogy a hatvanas évek végétől Antonioni maga is Hollywoodban dolgozott, és filmjei – bárhogy szerepeltek is a kritikusok és nézők előtt – a rendezőket állásfoglalásra készítették. Antonioni hatása több szinten jelentkezett: a középpont nélküli képek használatában (*Point Blank*; *Klute*; *A Parallax-terv*; *Az elnök emberei*), a kép valódi arányaival folytatott játékban (*A Parallax-terv*; *Az elnök emberei*), a figurák tereptárgyakként szerepeltetésében (*A lovakat lelövik, ugye?*; *Sivár vidék*; *A Parallax-terv*; *Az elnök emberei*), az üres terek poézisében (*Az utolsó mozielőadás*; *Papírhold*; *A Parallax-terv*; *Öt könnyű darab*), vagy a modern architektúrának az elidegenedés, elszigetelődés jelzésére szolgáló használatában (*Point Blank*; *A Parallax-terv*; *Az elnök emberei*; *Magánbeszélgetés*).

Már a Hollywoodi Reneszánsz nyitányán érezhető volt Antonioni jelenléte, a *Point Blank*-ben John Boorman rendező Resnais időkezelését Antonioni képkomponálási stratégiáival kombinálta. E stratégiák közül a középpont nélküli, a szélesvászon lehetőségeit maximálisan kiaknázó kompozíciók használata volt az egyik. A *Point Blank* expozíciójában találunk erre példát: a teljesen magára maradt – pénzétől és feleségétől megfosztott – antihős, Walker közeledik fájdalmasan hangos léptekkel egy szűk, neonnal megvilágított folyosón. Walker a képkivágat bal oldalán halad, míg a kép jó része kitöltetlen. Ennek a kompozíciónak fontos a szerepe a mű egészét tekintve: egyrészt a főhős elidegenedettségét közvetíti, másrészt a film onirikus jellegére erősít rá (a hangkulissza is ezt támogatja, Walker lépteinek zaja ugyanis a folyosó képei után egymásra következő képszilánkok alatt végig hallható).

A *Point Blank* megmutatja, hogy miért juthattak jelentős szerephez a Reneszánszban a klasszikus plánozási elveket tagadó kompozíciók. Azért, mert alkalmasak voltak a hatvanas–hetvenes évek Amerikájában uralkodó zavarodottságnak, elidegenedettség-érzetnek a vizuális megjelenítésére. Alan Pakula hamar észrevette ezt. A rendező az 1971-es *Klute*-ban még csak alkalmilag élt a középpont nélküli kompozíciókkal (az egyik jelenetben, hozzátéve az expozíció végén, a főszereplő prostituáltat követi valaki, ez a személy azonban a képkivágaton kívül helyezkedik el, és csupán homályos sziluettje látható a műmárvány falon), a későbbi, politikai regiszteren megszólaló munkáiban azonban már rendszerre szervezte a használatukat. *A Parallax-terv* (1974) zárlatában a magányos és kiszolgáltatott hősnek a titokzatos szervezet főhadiszállásán tett látogatását kísérik a középpont nélküli képek, míg *Az elnök embereiben* (1976) a kétségbeesés határára sodródott oknyomozó újságírók helyzetét

illusztrálják. Utóbbi film különösen gazdag Antonioni, kivált a *Napfogyatkozás* inspirációját jelző képekben: a mélygarázsban – Woodward és a titkos informátor, Mély Torok találkozásainak helyszínén – készült felvételek zöme ilyen.

Az elnök embereinek a mélygarázs feletti teret bemutató kompozíciói Antonioni más stílusfogásait is felidézik. A beállításba foglalt tárgyak valódi arányaival folytatott játékról Noël Burch a következőképpen beszél: „*Az éjszakában* [...] a vásznon látható dolgok »valós« dimenziói mindaddig meghatározhatatlanok, míg egy emberi alak megjelenése nyilvánvalóvá nem teszi az arányokat. Például amikor a férj felmegy a bérház emeletére, ahol lakik, az első dolog, amit látunk, valamiféle hullámos felület, amelynek a tényleges méretét lehetetlen megállapítani. Amikor azután a férfi belép a kép terébe a liftajtón keresztül (ami nem is azonosítható, amíg ki nem nyílik), felbukkanása nemcsak a képen kívüli tér természetét változtatja meg (speciálisan a „díszlet mögötti” térrészt nyitva meg), hanem módosítja a beállítás által meghatározott aktuális teret is, mivel ez hirtelen arányaiban sokkal kisebbnek bizonyul, a kamera pedig sokkal közelebbinek, mint amilyennek tűnt akkor, amikor a kép még üres volt. Később Marcello Mastroianni, miközben egy kanapén heverve felesége visszatérését várja, felemeli a tekintetét és kinéz az ablakon (a képmezőn kívülre). Az ezt követő beállítás valami négyszögletes felületet mutat. Mastroianni előbbi tekintete azt sugallja, hogy ez a felület – melynek léptéke egyelőre meghatározatlan – valami, amit ő az ablakon keresztül néz, ám amikor Jeanne Moreau besétál ebbe a képbe, alakja a kép alján nagyon kicsinek látszik. Ekkor értjük meg, hogy a szögletes felület valójában valamilyen sokemeletes, ablaktalan épület hatalmas homlokzata.”²⁶⁷

A beállítások terével, illetve a tárgyak, épületek valódi arányaival játszik Pakula is *A Parallax-terv* vagy *Az elnök emberei* zárlatában. Előbbi film fináléjában Joe Fradyt (Warren Beatty) látjuk bolyongani a hatalmas Parallax iparvállalatnak a néző arányérzékét alaposan megzavaró tereiben. Attól kezdve, hogy Frady belép az épületbe, Pakula folyamatosan megcsalja–kicselezi a befogadói érzékelést, és kivált azokban a jelenetekben játszik el a tárgyak arányaival, amelyek a Hammond szenátor esti fellépésének a próbájáról tudósítanak. Egy jószerivel beláthatatlan mélységű, gigászi méretű csarnokban folyik a próba, ahol az amerikai nemzeti zászló színeivel (pirossal, kézzel, fehérrel) befestett asztalok sorakoznak. A csarnok olyan hatalmas, hogy tágas óriástotálók is készíthetők róla – éppen *szokatlanul* nagy mérete teszi lehetővé a játékot a befogadói érzékeléssel. Pakula és Gordon Willis operatőr azt használja ki, hogy *ennyire* tágas óriástotálókat inkább csak külsőkben szokás készíteni: az ilyen óriástotálókhoz *belsőiben* nem szokott néző egy-két pillanatra hajlamos szűkebb

²⁶⁷ A *Theory of Film Practice* képmezőn kívüli térről szóló fejezete a *Metropolis* 2008/1. számában olvasható *A Nana avagy a tér két fajtája* címmel, Czirják Pál fordításában. Az idézet is innen származik: pp. 16–17.

kivágatúaknak tekinteni a képeket, mint amilyenek azok valójában. A befogadói arányérzéssel folytatott játékot nyomatékosítja, hogy a próbán részt vevő fiatalok rendre különböző képmozaikokból összeállított portrékat – amerikai elnökök, illetve Hammond portréit – emelnek a magasba: premier plánokat látunk tehát óriástotalokon.

Pakula és Willis *A Parallax-terv* után készített *Az elnök emberei*ben szintén a tárgyak, terek arányaival zsönglörködnek, kivált a film végén a hajnali fények között magányosan sétáló Bob Woodwardot (Robert Redford) mutató jelenetekben. A beállítások elején – az emberi alakok hiánya miatt – a terület arányai bizonytalanok, és csak akkor lesz világos, hogy egy hatalmas, üres tér totálját látjuk, amikor Woodward azonosítható lesz benne.

A képeken elvesznek és/vagy beleolvadnak a környezetükbe a figurák – mintegy tereptárgyakként jelennek meg. Ez a megoldás tovább mélyíti Antonioni hatását, a szereplők tereptárgyakként való megmutatása ugyanis a rendező egyik legtöbbet utánzott fogása: *Az éjszaka* végén a fák között jó ideig merev tartással beszélget férj és feleség, és így szinte eggyé válnak környezetükkel; a *Napfogyatkozás* zárlatában „a kamera mesterséges és természetes formák, mechanikus tárgyak és emberi alakok tömegén pásztáz végig; a városon, amely feloldódik a néma zajban és absztrakt műalkotássá válik”²⁶⁸; a *Vörös sivatag* számos képen pedig a szereplők „szobrokként ékelődnek” a tárgyak közé²⁶⁹. *A Parallax-terv* és *Az elnök emberei* mellett a Hollywoodi Reneszánszban tereptárgyakként mutatott figurákat látni a *Sivár vidék*ben (ennek nevezetes – korábban már elemzett – képen a főhős, Kit önmagát feszíti keresztre) vagy Sidney Pollack *A lovakat lelövik, ugye?* című munkájában (a maratoni táncversenyről szóló filmnek a tétje egyenesen a szereplők fokozatos eltárgyasítása).

A középpont nélküli kompozíciók használata, az épületek, terek és tárgyak arányaival folytatott játék, valamint a figurák tereptárgyakként kezelése mellett az üres terek poézise is Antonioni hatását mutatja a Hollywoodi Reneszánszban, elég csak *Az utolsó mozielőadás* és a *Papírhold* tágabb plánjaira, vagy az *Öt könnyű darabban* a Robert Dupea és néma apja beszélgetését felvezető totálra utalni. A kezdeteket e vonatkozásban is a *Point Blank* jelzi: a kanálisparti kettős halál jelenetéhez (a Walker elveszejtését kitervelő Carter és az őt eláruló Stegman haláláról tudósító fakó, napszitta epizódhoz) Boorman sokat merített Antonionitól. A figurák és tereptárgyak elhelyezése mellett a színhasználat is – amely „az üresség hatványára” emeli a teret – Antonionit idézi.²⁷⁰

²⁶⁸ Mitchell Schwarzer: *Felemészítő közeg. Architektúra Michelangelo Antonioni filmjeiben* (ford.: Roboz Gábor). Metropolis, 2008/2. p. 38.

²⁶⁹ Diane Bordent Mitchell Schwarzer idézi. *ibid.* p. 39.

²⁷⁰ Erről Gilles Deleuze így ír: „Antonionival a szín az ürességig viszi el a teret, eltörli azt, amit magába szívott. [...] Antonioninál [...] a szín hozza létre a konfrontációt. A szín emeli a teret az üresség hatványára, azután, hogy az eseményekben már minden megtörtént. A tér ettől nem veszíti el az erejét, ellenkezőleg, annál nagyobb feszültséggel telítődik. Itt egyszerre találunk ellentétet és hasonlóságot Bergmannel: Bergman az akció-kép helyett a nagyközeli affektív erejére, illetve az ürességgel szembehelyezett arcra tette a hangsúlyt. Antonioninál

Antonioni egyik kézjegye a modernitás díszleteinek használata a magát a modernitást uraló közöny, szorongás, zavarodottság, elidegenedés, elszigetelődés hangsúlyozására. Mitchell Schwarzer részletesen megvizsgálta a modern architektúra elemeinek ilyen célú alkalmazását a rendező filmjeiben: *A kaland* nyitányában Anna és apja kettejük elhidegüléséről szóló vitája egy építkezés előterében zajlik; a *Napfogyatkozásban* a külsők zöme – kivált a zárlatban – Vittoria magányát illusztrálja; a *Vörös sivatagban* az ipari táj kiemelt szerepü.²⁷¹

A modern architektúra elemeinek jelentéssé tétele *A Parallax-tervben* a legeklektánsabb a Hollywoodi Reneszánsz filmjei közül. A titokzatos összeesküvés ügyében nyomozó Joe Fradyt a Parallax iparvállalat hipermodern irodaházában a belépésétől kezdve agyonnyomják a rettentő terek, ezzel a végső bukását előlegezve. Az irodaházban minden mozdulatlan, minden változtathatatlanra fagyott: a terepviszonyok sok esetben még a keresés–kutatás szándékával érkezett, tettvágytól duzzadó Fradyt is mozdulatlanságra ítélik (például amikor a mozgólépcsőn halad felfelé). Embert nem vagy csak elvétve látni a folyosókon és az aulákban, ami Frady magára hagyatottságát nyomatékosítja, továbbá az is az elszigetelődését hangsúlyozza, hogy a hatalmas terekben elvesznek a tájékozódási pontok. (Ez a közelítésmód a modern architektúrához máig él az európai és a hollywoodi filmben, elég Tom Tykwer 2009-es *A bűn árfojyama – The International* című, amerikai–német–brit koprodukcióban készült filmjére gondolni. Tykwer invenciózusan alkalmazza az Antonionitól eredeztethető technikákat: forgatott a csupa üveg és acél, hipertmodern berlini főpályaudvaron és a kormánynegyedben, a wolfsburgi művészeti, tudományos és szabadidő-központban, az Autostadt nevű ultrafuturisztikus parkban, illetve a New York-i Guggenheim Múzeumban.)

A Parallax-terv arra példa, hogy miként lehetséges nagy művészi hozammal műfajfilmben adaptálni az európai modernista művészfilm számos találmányát, továbbá arra, hogy a fabula-információk felfüggesztése a revizionista műfajfilmben nem feltétlenül műfaji kommentárként értelmezendő. Ugyancsak jó példa mindkét állítás igazolására *A Parallax-tervvel* azonos évben készült *Magánbeszélgetés*. Számos jelenetben Antonioni térszervezési technikája szolgált mintaként Coppola számára, kivált azokban, amelyekben az üres tér a központi figura – Harry Caul lehallgatási szakértő – életének ürességét jelzi. A Harry lakásában a film elején játszódó jelenetek, vagy a zárlatban a darabjaira szedett lakás totálja *szerzői* kommentárként értelmezhető. Ezeken kívül a Harry műhelyeként szolgáló hangárban játszódó jelenetek közül is jó néhány idézi Antonionit. Mindenekelőtt az, amelyben Caul a

viszont az arc a szereplővel és az akcióval egy időben tűnik el, affektív ereje pedig a lebegő térnek lesz, amelyet Antonioni az ürességig fokoz.” Gilles Deleuze: *A mozgás-kép*. p. 161.

²⁷¹ Ezeket Róma déli külvárosában, az EUR (Esposizione Universale di Roma) nevű területben vették fel, ugyanott, ahol Fellini forgatta *Az édes élet* néhány kulcsjelenetét, például Steiner gyilkosságát és öngyilkosságát. Ennek a negyednek az építését Mussolini alatt kezdték el, hogy a kaotikus és zsúfolt belváros helyett megteremtse a béke szigetét. A kísérlet túl jól sikerült, a táj szinte temetőbeli. Az utópiából disztópia lett.

kollégáival és egy hölgyvendéggel mulatozik a hangárban, és az este egy pontján félrevonul az utóbbival. Caul és Meredith, a korosodó Monica Vitti-imitátor beszélgetése a hangár jószerivel megvilágítatlan és üres részén zajlik, lehangoló, elidegenítő térben, lényegében díszletek nélkül. Különös módon épp ebben a térben képes a főhős a film során először – és utoljára – megnyitni a lelkét, illetve artikulálni az őt legmélyebben foglalkoztató gondolatait, sőt megosztani azokat egy másik személlyel. Coppola a magányának börtönéből szabadulni akaró Cault mutatja egy olyan helyzetben, amelyben kétszeresen is becsapják. Egyrészt a kollégái, akik – mint percekkel később kiderül – afféle heccből bemikrofonozták és lehallgatták, másfelől az idegen nő, aki érdeklődést mímelve igyekszik a bizalmát megnyerni, hogy aztán másnap meglopja őt. A hangárjelenet kulcs a filmhez, mert itt lesz fokozottan nyomatékos, egyúttal motiválttá Caul magánya. Az üres tér használata mellett a Caul és a nő, illetve a Caul és kollégái közötti álságos – csaláson, hazugságon alapuló – kapcsolat megmutatása jelzi igazán Antonioni hatását a jelenetben. Mitchell Schwarzer írja: „A tetralógiában Antonioni az architektúrát központi témái, az elidegenedés és az elszigetelődés hangsúlyozására használja. A gyakran megmutatott falakkal kiváltképpen sokat mond el a szereplők egymáshoz való viszonyulásáról. Antonioninál az üres falak – legyenek azok betonból, téglából vagy kőből – gyakran elnémított érzelmek, az önkifejezés vagy a másokkal való kapcsolatteremtés képtelenségének szimbólumai, az elszigetelt lélek metaforái.”²⁷²

Fenti példák azt bizonyítják, hogy a Hollywoodi Reneszánsz filmjeiben nem minden, az európai művészfilmből kölcsönzött megoldás értelmezendő műfaji kommentárként. Egy-egy európai találmány szerzői kommentárként is alkalmazható a műfaji filmekben, abban az esetben, ha használata nem kifejezetten a műfajiságra kérdez rá.

6.3. Műfajiság és revizionizmus: hasonlóságok és különbségek a műfaji elemekkel élő modern művészfilm és a revizionista műfajfilm között

A Hollywoodi Reneszánsz egyes filmjeiben (*Mickey, az ász; Másolatok; Petulia; Az utolsó mozifilm; Nashville*) a műfaji jelleg sokkal kevésbé érvényesül, mint a revizionista műfajfilmek zömében. Mindez felvet egy – már az eddigiekben is többször felmerült, de még nem tárgyalt – kérdést, nevezetesen: a normaszegés mikor jut odáig, hogy a műfajiságot is kikezdje, azaz mi a döntő különbség a műfaji szerkezeteket is alkalmazó modern filmek, illetve a klasszikus és modern művészfilmes elemeket is felhasználó műfaji filmek (revizionista műfajfilmek) között. A válaszadáshoz három, korábban már, más aspektusból, tárgyalt bűnügyi filmet, illetve egy eddig nem elemezett westernt vizsgálok meg. A

²⁷² Mitchell Schwarzer: *Felemészítő közeg*. p. 35.

normaszegés radikalizmusát tekintve a revizionista műfajfilmek spektrumának egyik szélén olyan művek állnak, mint az erősen kísérletező *Point Blank*, a *Képek* vagy a *Magánbeszélgetés*, a másikon pedig a kifejezetten konzervatív építkezésű, jóllehet az európai művészfilm leleményeit szintén használó *Butch Cassidy és a Sundance Kölyök*.

6.3.1. Szerelmem, Alphaville: a *Point Blank* műfaji olvasata

Láttuk, hogy az Antonioni középpont nélküli kompozíciói és a kép kiüresítését célzó technikái hogyan hatottak John Boorman *Point Blank*jére, majd a nyomában számos hollywoodi filmre. Néhány fejezettel korábban azt is megvizsgáltam, hogy az Alan Resnais nevével fémjelezett, a különböző idősíkok közötti határvonalak eltörlését célzó technika miként befolyásolta a filmben a fabula-információk közvetítését. Boorman azonban nem csupán Antonionitól és Resnais-tól merített, hanem Godard-tól is. A *Point Blank* szerepe azért különleges a Hollywoodi Reneszánsz kezdetén, mert esszenciálisan tartalmazza az európai modernizmusból eredő, legkülönbözőbb irányú inspirációkat.

Míg Antonioni filmjei formanyelvi megoldásaikkal és szerzői kommentárjaikkal, Resnais munkái pedig időkezelésükkel hatottak Boormanra, addig Godard *Alphaville*-je inkább tematikusan és műfajilag, továbbá a hősábrázolásával és a miliórajzával. Az *Alphaville* és a *Point Blank* között párhuzam vonható azért is, mert mindkettő egy mitikussá növekedő küldetésről számol be, amely az Orfeusz-mítosszal áll kapcsolatban. Ez a kapcsolat az *Alphaville* esetében lényegesen szembetűnőbb (igaz, Godard nem az orális hagyományból, inkább a mítosz egyik mozgóképes adaptációjából, Cocteau filmjéből indult ki), míg a *Point Blank* amorális világában a küldetés tétje a pénz megszerzése: a hősnek nincs szüksége Eurüdikéjére.

Az *Alphaville* és a *Point Blank* egyaránt olyan klasszikus zsánereknek adósa, mint a noir, a gengszterfilm és a sci-fi. Az *Alphaville*-ben mindhárom műfaj inspirációja szemmel látható, a *Point Blank*ben azonban a sci-fi nem eklatáns. Mégis érezhető, ugyanis a *Point Blank* – csakúgy, mint az *Alphaville* – egy titokzatos gigaszervezet által szigorúan ellenőrzött posztindusztriális világ disztópiája. Bár szűzséjének az ideje 1967 – tehát a film elkészültének éve –, a hipermodern épületek, a tágas, kopár terek egy idegen, jóformán nem is evilági miliő képét mutatják. Az *Alphaville* az – 1964-hez képest – közeli jövőben játszódik, de díszletezése néhol – kivált a külsőkben – jelenidejű, a *Point Blank* viszont szinkronidejű szűzsével dolgozik, ám díszletvilága inkább futurisztikus (ilyen például a Szervezet egyik központja és Mel Reese bázisa, a high-tech Huntley House; Carter és Stegman halálának helyszíne, a kanálispart; vagy a zárlatban látható épület). A *Point Blank* Los Angelese egy inkább a fantáziában, mintsem a valóságban létező város. Díszletezését, a bemutatott világ

arculatát tekintve a *Point Blank* inkább tetszik sci-finek, mint az *Alphaville*. A film onirikus jellegének megteremtésében jelentős szerepe jut ennek a díszletvilágnak.

A kiindulópontként használt műfajok közül mind az *Alphaville*, mind a *Point Blank* esetében a noir jelenléte a legnyomatékosabb, amelynek hatása a kötelező stíláriis jegyek (sötét árnyékokat átmetsző éles fények, természetellenes kontrasztok, bizonytalan látószögek), illetve a szentenciózus dialógusok (Chris: „Tudod a vezetéknevem?”, Walker: „Tudod a keresztnem?”) mellett az intenzív szubjektivitásban és a hősábrázolásban érhető tetten. Az *Alphaville* Lemmy Cautionja és a *Point Blank* Walkerje egyaránt két lábon járó anakronizmus a maga közegében: Caution a múltból érkezett a jövőbe, Walker a harmincas–negyvenes évekből a hatvanas évekbe. Míg Caution inkább a korai noir blazírt magányomozójára emlékeztet, addig Walker kettős gyökerű figura, a klasszikus gengszterfilm makacsul célra tartó, bulldogszívós hőseinek (a *Kis Cézár* Rico Bandellójának, *A közellenség* Tommy Powersének) és a késői noir tragikus sorsú alakjainak is a rokona.²⁷³ Egyszerű, de kikezdhethetetlen következetességgel és vaslogikával haladó figura (Walker = „járó”). Walker a kizárólag logika által irányított *Alphaville* ideális lakója lenne („Az a bűnük, hogy logikátlanul viselkedtek” – hangzik el többször Godard filmjében).

Úgy fest, a két filmet közös nevezőre hozza az erős műfaji alapozottság, ám éppen a műfajisághoz fűződő ellentétes viszonyukban mutatkozik a legnagyobb különbség köztük. Godard még a klasszikus Hollywooddal dialogizál a modern film nyelvén, Boorman viszont már a modern filmmel a klasszikus Hollywood nyelvén. A két gesztus különbözőségében ragadható meg igazán a két mű különbözősége: Godard szétrombolja a műfaji szerkezeteket a modern film eszközeivel, míg Boorman célja a műfaji szerkezetek átépítése a modern film segítségével. Az *Alphaville* és a *Point Blank* közötti eltérések a műfaji elemeket (is) használó európai modernizmus (kivált a hollywoodi alkotók számára fő inspirációs forrásként szolgáló francia újhullám) és a Hollywoodi Reneszánsz néhány markáns különbségeire világítanak rá. A nouvelle vague alkotói – elsősorban persze Godard – az objektív realista műveleti sémákkal (az olasz neorealizmusból eredeztethető valóságábrázolással) és a szubjektív realista műveleti sémákkal (a szereplők lelkében lejátszódó folyamatok megmutatásával), továbbá a szerzőiség folyamatos hangsúlyozását célzó elidegenítő effektusokkal absztrahálták a műfaji szerkezeteket, illetve – ezzel párhuzamosan – felszámolták az egységes szűzsét. A hollywoodi film visszavesz Godard radikalizmusából, mind az objektív realista és a szubjektív realista műveleti sémákat illetően, mind pedig a szerzői kommentárok használatát tekintve. A

²⁷³ Varró Attila szerint a *Point Blank* alapjául szolgáló Donald Westlake-regény hőseinek „legközelebbi rokona az *Aszfaltdzsungel* és a *Gyilkosság* Sterling Haydenje, a késői noir tragikus sorsú bandavezére, aki társain, megbízóin és a rendőrségen túl magával a Hübrisszel kerül szembe, a bosszúálló sorssal, amit arctalan istenek irányítanak a háttérből”. Varró Attila: *Walker, mon amour*. Filmvilág, 2003/7. p. 16.

Hollywoodi Reneszánsz alkotói nem az általuk leggyakrabban hivatkozott Godard módszerét követik: nem egymásnak robbantják a klasszikus műfaji tradíciót és a modernista film elemeit, hanem a kettő összefésülésére tesznek kísérletet. Módszerük sokkal inkább emlékeztet Truffaut-éra, mint Godard-éra. Truffaut is különböző – klasszikus, illetve modernista – sémákat kevert, de Godard-ral ellentétben csak addig ment el, amíg azok megfértek egymás mellett. Ezeknek a sémáknak nem a szétzilálására, inkább a szintetizálására törekedett. A *Point Blank* mindezek tükrében úgy értelmezhető, mint egy Truffaut által forgatott Godard-film: Boorman ugyanis nem csupán a hollywoodi hagyományokkal szakít, hanem a mindennel szakítás godard-i hagyományával is.²⁷⁴

A jövő útja az európai *művészfilmben* – ez a hetvenes évek második felétől lett nyilvánvaló – a Boorman által megmutatott út volt. A *Point Blank* csaknem tökéletesen szervesítette egymással az ötvenes–hatvanas évek európai művészfilmjének és a hollywoodi típusú műfajiságnak az elemeit. Ezt az elegyet még a Hollywoodi Reneszánszban is csak kevesen tudták később Boormanhoz hasonló precizitással kikeverni.

6.3.2. A *Persona* mint thriller: Altman *Képekjének* műfajisága

Altman *Képekje* bizonyos értelemben radikálisabb, mint a *Point Blank*: narratívájában olyannyira összezsúsznak a külső és a belső idődimenziók, hogy egyes jelenetek pozíciója meghatározhatatlan. Ezzel szemben Boormannal a jelenetek közötti viszonyrendszer többé-kevésbé meghatározható (jöllehet – mint láttuk: 4.3.1.* – végig nyitva marad az a lehetőség, hogy a filmet egy haldokló ember víziójaként értelmezzük).

A *Képek* egy másik szempontból viszont konzervatívabbnak tűnik, mint Boorman munkája, mégpedig a műfajisághoz fűződő viszonyát illetően. A film sokban rokon a klasszikus thriller „woman in peril”-altípusával, de itt a fenyegetés nem kívülről, hanem belülről ered, nem valóságos, hanem csupán vélt. A *Képek* értelmezhető a klasszikus zsáner egyfajta kifordításaként, inverzeként, ha tetszik interiorizálásaként.

A 4.4.2.* fejezetben Robert Kolkert idéztem, aki amellet érvelt, hogy a *Képek* egy zavart tudat lenyomata. Ám tűnjön bármily meggyőzőnek Kolker érvelése, létezik egy másik olvasata is Altman filmjének. Lehetséges a *Képeket* tisztán a fantázia termékeként – tehát nem emlékcserépek együtteseként – értelmezni, egy szélsőségesen öntevékeny tudat tükréként tekinteni rá, amely tudat fokozott aktivitással igyekszik szabadulni bizonyos pusztító, gyilkos késztetésektől, illetve próbálja valamilyen módon szublimálni ezeket a késztetéseket. Végtere is minden ellentmondásosságával és sokértelműségével együtt egy többé-kevésbé logikai

²⁷⁴ Az utolsó tagmondat Michel Ciment parafrázálása: „Boorman nem csupán a hagyományokkal szakít – írja Ciment –, hanem a szakítás hagyományával is.” Michel Ciment: *Valóság és látomás. John Boorman*. pp. 46–47.

rendbe állított jeleneteket tartalmazó történetet látunk, magyarul: a film formája az, ami megengedi, sőt támogatja ezt az értelmezést. A főszereplő aktív tudatát feltételező koncepciót támasztja alá, hogy a filmben jelentős szerephez jut a képeken megjelenő mellett egy másik, kizárólag narrált történet, Cathryn születőben lévő fantasy-regénye. Bármennyire eszképpista is ez a regény, a történetének koherenciája arra utal, hogy Cathryn elméje korántsem bomlott meg végletesen. Lehet, hogy örültnek tűnik, amit mond és tesz, de van benne rendszer.

A *Képek*ben Altman a tudati folyamatok közötti viszonyok összekeverésében nem jutott odáig, mint Resnais vagy akár Bergman. A *Képek* éppen emiatt ellentmondásos film, azt bizonyítja, hogy a történetmesélés feladása, a linearitás teljes felbontása, valamint a különböző idődimenziók közötti határvonalak eltörlése egy erős műfaji referenciákkal rendelkező filmben csaknem lehetetlen.

A *Képek* így módon pontosan jelzi a műfaji hagyomány és a modernista eszközök egybehangolásának korlátait. A sablonokat alkalmazó történetmesélés hagyománya ugyanis alapvető és feloldhatatlan ellentétben áll a modern filmek – kivált a tudati folyamatok bemutatását célzó filmek – legfontosabb jellegzetességével. A modern filmrendezők elsősorban azzal távolodtak el a *hagyományos* történetmeséléstől, azaz a műfaji sablonoktól, hogy megpróbálták közelíteni a filmi közlést az absztrakt gondolkodás asszociatív logikai szerkezetéhez. Ha alkalmaztak is műfaji sablonokat – mint ahogy a francia újhullám rendezői, kivált Godard, tették a történetek érzelmi intenzitásának növelése céljából –, gyakran fokozatosan felszámolták a hagyományos dramaturgiát és az egységes cselekményt.

Természetesen még a modern játékfilmek között is kevés akadt, amely a tudatáram tisztán asszociációs logikájára épült (*Tavalý Marienbadban*; *Tükör*), inkább az avantgárdban és kísérleti filmben lehetett találkozni ezzel.²⁷⁵ Az elbeszélés, a történetmesélés hagyománya a modernizmusban is erős maradt, igaz, a modern filmrendezők nem az évtizedek alatt kidolgozott klasszikus elbeszélésmódbéli vagy tradicionális műfaji alapú sémákat használták, hanem új típusú sémákat alakítottak ki. Ezek az új sémák álltak össze lassan paradigmává, és így született meg a modern művészfilm.

Az új sémák tehát ellentétben álltak a régiekkel, ez a modern filmrendezők által maguk elé kitűzött célokból következett. Egy erős műfaji referenciákkal rendelkező, egyúttal tudati folyamatok bemutatását megcélzó film – mint amilyen a *Képek* – ilyenformán maga a feloldhatatlan paradoxon. Vagyis csaknem az. A történetnek a műfaji referenciák megtartása melletti absztrahálásában a *Point Blank* ment talán a legtovább az egész Hollywoodi Reneszánszban, ellenben minden más kísérlet a modern művészfilm hollywoodi

²⁷⁵ cf.: Kovács András Bálint–Szilágyi Ákos: *Tarkovszkij. Az orosz film Sztalkere*. Budapest: Helikon, 1997. p. 140.

meghonosítására óhatatlanul vagy műfaji alapú modern művészfilmet (*Mickey, az ász*; *Másolatok*; *Petulia*; *Az utolsó mozifilm*) vagy revizionista műfajfilmet eredményezett.

A műfajiság erejét mindennél jobban bizonyítja a Hollywoodi Reneszánszban a teljes informáltság szabályának szívós továbbélése, valamint a zárt befejezés csaknem egyeduralma. A *Képek* minden radikalizmusa mellett megfelel ennek a kettős elvárásnak: a film végére kiderül, hogy számos jelenetben a Cathryn szubjektumában záporozó képeket láttuk, és az is egyértelmű lesz, hogy egykori házastársi hűtlensége miatt érzett lelkiismeretfurdalása milyen szörnyű tette – férje megölésére – ragadtatta őt. Altman tehát a zárt befejezéssel megadja magát a hollywoodi parancsolatoknak – bármily formabontó filmjének számos más eleme.

6.3.3. A *Magánbeszélgetés* műfaji olvasata

A műfaji hagyomány erejét mutatja egy másik – erős művészfilmes kapcsolatokkal bíró – film, Coppola *Magánbeszélgetése* is. A filmet Coppola saját finanszírozásában készítette el (a Paramount támogatásával), de még a maga uraként is figyelt arra, hogy megmaradjon a – jóllehet tágan értelmezett – műfaji keretek között.

Mint említettem (4.4.3.*), a *Magánbeszélgetés*ben gyakran nehéz eldönteni, hogy adott képsor a külső vagy a belső valóság része-e. Minden hasonlóság ellenére ebben ragadható meg a film különbözősége a *Nagyítástól*: Coppola mélyebben hatol be hőse tudatába, mint Antonioni. Egyúttal viszont a *Magánbeszélgetés* a narrációs többértelműség terén elmarad a *Nagyítás* mögött. Ennek oka Coppola ragaszkodása a műfaji hagyományokhoz.

A *Magánbeszélgetés* verzió a klasszikus thriller „running man” elnevezésű altípusára. Ebben a központi férfi hős életét némileg irracionálisnak tetsző hatalmak veszélyeztetik, és ő csak fokozatos aktivizálódása nyomán képes kimenekülni szorult helyzetéből. Coppola ugyan több ponton rendhagyóan közelít a klasszikus thrillerhez (egyrészt nála, a noirokhoz hasonlóan, a protagonista kezdeti aktivizálódását cselekvőképességének erodálódása követi, másrészt a thrillertől idegen a hős tudatában lejátszódó folyamatok feltérképezésének ennyire erőteljesen hangsúlyozott vágya is), viszont a műfaj, illetve a műfajiság alapjait nem bolygatja meg. Harry minél többet tud, annál inkább dezorientálódik – a szubjektív realista műveleti sémák ennek a dezorientálódási folyamatnak a plasztikussá tételét szolgálják, de legyenek bármily többértelműek is sokszor, a teljes informáltság szabályának mégis megfelelnek. A *Magánbeszélgetés*ben a legszubverzívebb szubjektív realista műveleti sémák sem eredményezik – pontosabban csak átmenetileg eredményezik – a lényegi fabula-információk korlátozott közvetítését, azaz a zárlatra a filmben felvetett legfontosabb kérdésekre választ kap a néző. A műfaji hagyomány így a narrációs többértelműség kiterjesztésének gátja lesz.

A *Magánbeszélgetés*ben a műfajiság erejét mutatja, hogy a különböző művészfilmes technikák használata mellett is a titok utáni nyomozás, a kirakósjáték hiányzó darabkáinak a felkutatása áll a középpontban, azaz a történetmesélés szentsége nem – vagy csak részben – sérül. Bordwell és Staiger írja: „A műfaji konvencióknak köszönhetően a film végeredményben azt mutatja be, hogy a fiatal pár elkövet egy gyilkosságot, feltehetően abból a célból, hogy megszerezzék az irányítást a cég [a lány apjának cége] felett.”²⁷⁶ Míg a *Nagyítás*ban a krimiszál elvarratlanul marad, és a protagonista – mint a nevezetes zárókép hangsúlyozza – csak a semmi-sem-biztos bizonyosságát szerzi meg a film végére, addig a *Magánbeszélgetés*ben a legalapvetőbb nézői elvárások kielégítésére sor kerül.

6.3.4. Konzervatív progresszió, avagy amerikai *Jules és Jim* (George Roy Hill: *Butch Cassidy és a Sundance Kölyök*)

Boorman a *Point Blank*ban, Altman a *Képek*ben vagy Coppola a *Magánbeszélgetés*ben a korlátozott információközvetítéstől sem visszariadva igyekezett az európai művészfilm eredményeit a hollywoodi műfaji hagyománnyal közös nevezőre hozni. Ugyanakkor már a Hollywoodi Reneszánsz elején is készültek filmek, amelyek az európai eredmények és a műfaji tradíciók összefésülését lényegesen kevesebbet kockáztatva kísérelték meg.

George Roy Hill a *Butch Cassidy és a Sundance Kölyök*kel azt bizonyította a westernzsánerben, amit a *Bonnie és Clyde* a gengszterfilmben, nevezetesen, hogy a nagy amerikai mozgóképes műfajokkal kompatibilissé tehetőek az európai művészfilm, közelebbről a francia újhullám eredményei. A *Butch Cassidy és a Sundance Kölyök* még az alkotókat is meglepő módon igazolta ezt, bemutatásának évében a legnagyobb bevételt hozó hollywoodi film volt, és máig a filmtörténet egyik legsikeresebb westernje. Talán azért, mert Roy Hill rendkívül óvatosan közelített az európai eredményekhez. Műve modellértékű revizionista műfajfilm lett, egyfajta konzervatív progresszió jegyében azt a trendet előlegezte meg ugyanis, amelyik az európai inspiráció *lecsengésével* erősödött meg a hetvenes évek derekán Hollywoodban.

Már a főcím sokatmondó, ugyanis az alkotók francia újhullámos rendezőkhöz hasonlóan erős filmtörténeti tudatosságát jelzi. A feliratok mellett, a képeret jobb oldalán néma westernfilm pereg – jól hallható a vetítógép zaja –, azaz a néző rögtön egy mozivetítést imitáló szituációba kerül. A képsorok stílusukkal és tartalmukkal a filmtörténet első westernjét, Porter *A nagy vonatrablását* idézik.

²⁷⁶ David Bordwell–Janet Staiger–Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*. p. 377. [Saját fordítás – P.Zs.]

Truffaut *Jules és Jim*jével rokonítja a filmet a téma, a főszereplők közötti viszonyrendszer, a nagyepikai szerkezet fellazításának technikája, a hangnemváltások és a kevert hangnem (3.8.2.*), illetve egyes motívumok és stiláris megoldások. A *Butch Cassidy és a Sundance Kölyök*ben némelyek egyenesen a *Jules és Jim* paródiáját látják, holott George Roy Hill olyan mélyen hajol meg Truffaut előtt, mint kevesen a Hollywoodi Reneszánszban.

Mindkét film epikus méretű történekekről mesél olyanformán, hogy közben nehezen dekódolható az események között eltelt idő: a *Jules és Jim* szüzséje közel húsz évet, a *Butch Cassidy...-é* másfél-két évtizedet ölel fel. Mint Bikácsy Gergely megjegyzi, „Truffaut nagy szerepet játszott a régi, »drámai« szövetű filmtípus fellazításában”²⁷⁷, és ebben követi őt George Roy Hill. Mi több, Hill még radikálisabban közelít „az évtizedeken átnyúló, életsorsokat epikusan görgető”²⁷⁸ filmtípushoz, hiszen nála még annyira sem érzékelhető az idő múlása, mint Truffaut-nál: csupán a vadnyugati annalesek áttanulmányozása után lesz világos a befogadó számára, hogy a nyitófelirat szerint „valóban megtörtént eseményeket bemutató” szüzsé időbeli fesztávja több évtized.

A nagyszerkezet mellett a *Butch Cassidy és a Sundance Kölyök* főtémája is szoros hasonlóságot mutat Truffaut munkájával. A két filmben a minden akadályt legyűrő, minden traumatikus kalandot túlélő barátság a főtéma, a különbség az köztük, hogy ennek a barátságnak a próbájaként is értelmezhető *ménage a trois* a *Butch Cassidy...-ben* kevésbé hangsúlyos, mint a *Jules és Jim*ben. Kevésbé hangsúlyos, de azért megvan: itt is sajátos háromszögalakzatba rendeződnek a figurák. Ilyen háromszögalakzat – amelyben mindhárom figura egymással tökéletesen egyenragúként értelmeződik – korábban nemigen volt látható hollywoodi filmben, és különösen érdekessé, sőt pikánssá teszi ezt a helyzetet, hogy egy westernfilmben bukkan fel. A *Butch Cassidy... Etta Place-e* a két központi férfifigurával tökéletesen egyenrangú személlyé válik, aki a hagyományos női westernszerepeket felrúgva meg sem próbálja jó útra téríteni vagy a békés családi élet felé vezetni a törvénytelenkülvilági hősöket, hanem az izgalmas élet reményében követi őket Bolíviába. Will Wright joggal emeli ki – és ez akár műfaji kommentár lehet –, hogy a *Butch Cassidy... azon* kevés western közé tartozik, amelyben a csoportot nem a harc és a csata megnyerése céljából hozták létre.²⁷⁹

Miként a hősök közötti viszonyrendszer bemutatását, a szüzsészervezést is az európai művészfilmből származó megoldások színezik. A műfajtól elvárt dinamikus cselekményépítkezést a jeleneteket átkötő passzázsok lazítják: például amikor a biciklin bohóckodó Butch a mozdulataival vallja meg érzelmeit a Kölyök barátnőjének, miközben a

²⁷⁷ Bikácsy Gergely: *Bolond Pierrot moziba megy*. Budapest: Héttorony–Budapest Film, 1992. pp. 263.

²⁷⁸ *ibid.*

²⁷⁹ Will Wright: *A hatlövétű és a társadalom*. In: Filmtudományi Szemle, 1980/4.: *A western. Antológia* (szerk.: Berkes Ildikó). Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum. p 45.

hangsávon a „Raindrops Keep Fallin’ on My Head” című dal szól. Ez a passzázs közvetlenül utal a *Jules és Jimre*, ahol a lírai – a természet fontosságát hangsúlyozó – jeleneteket gyakran a három bicikliző főszereplő totálja vezeti elő. A biciklimotívum mellett a vízbeugrás motívuma is feltételezhetően a *Jules és Jimre* utal: Truffaut-nál Catherine egy action gratuite-szerű gesztussal – és a zárlatot előlegezve – veti ruhástól a folyóba magát, míg Hillnél Butch fürdik meg felöltözve egy pocsolyában; egy másik jelenetben a két főszereplő a kanyon mélyén kacskaringózó folyóban landol.

A *Butch Cassidy és a Sundance Kölyök* a bolíviai katonáknak nekirohanó két főhős kimerevített képével zárul, és ez a korabeli Hollywoodban igencsak szokatlan megoldás megint a francia újhullámot, és megint Truffaut-ot idézi: a *Négyszáz csapás* befejezését citálja, de – távolról – a *Jules és Jim* néhány cselekményközi képkimerevítését is előhívja. George Roy Hill – Arthur Pennhez hasonlóan – leleményesen alkalmazott a francia újhullám eredményei közül jó néhányat. Miként Penn a *Bonnie és Clyde* megalkotásakor, visszavette azt a kölcsönt, amit a francia újhullám az amerikai filmtől kapott.²⁸⁰

6.4. Revizionista melodráma?

A Hollywoodi Reneszánszban a revizionista szemlélet elsősorban abban jelentkezett, hogy egy klasszikus zsánert művészfilmes elemekkel töltöttek fel: Peckinpah vagy Altman a western, Pakula, Spielberg vagy DePalma a thrillert, Scorsese vagy Penn a gengszterfilmet alakította át ily módon. Emellett a stratégia mellett ugyanakkor léteztek más típusú – ellenirányú – technikák is a műfajok revízióját illetően.

A melodráma helyzete különleges volt, ezt a műfajt ugyanis igen nehezen lehetett az európai művészfilm eredményeivel újraírni, mégpedig éppen a modernizmusban játszott szerepe miatt: a klasszikus melodráma öntőformáit a modernista mesterek – mindenekelőtt Antonioni és Fellini – is gyakran alkalmazták, kifejesztve az ún. intellektuális melodramát. A Hollywoodi Reneszánsz alkotói közül néhányan ennek a modernista melodramának a részleges (vissza)klasszicizálását kísérelték meg. Változatos megoldásokat alkalmaztak: Bob Rafelson az *Öt könnyű darabban* az ötvenes évek hollywoodi családi melodramáit felidézve mutatta meg a magakereső modern hőst, Peter Bogdanovich szintén a családi melodramát hívta segítségül klasszikus westernelemekkel és modernista allúziókkal teli filmjéhez, *Az utolsó mozielőadáshoz*, Hal Ashby a *Samponban* megpróbált visszavenni a modernista

²⁸⁰ Egy interjúban François Truffaut elmondta, hogy a *Jules és Jim* leforgatásához a végső lökést Edgar G. Ulmer *Banditája*, egy B-kategóriás western adta meg számára. „Azt gondoltam, [Henri-Pierre Roché könyvét] nem lehet filmen visszaadni, amíg csak később nem láttam Ulmer *Banditáját*. Ez egy olcsó western, de negyedórán keresztül mutat egy nőt, aki nem tud választani két egyformán rokonszenves férfi közül, akárcsak a *Jules és Jimben*, és ugyanannyi üdeséggel.” In: François Truffaut: *Önvallomások a filmről*. p. 119.

melodráma intellektualizmusából. Az *Öt könnyű darab*, *Az utolsó mozielőadás* és a *Sampon* ékesen bizonyítja, hogy a Hollywoodi Reneszánszban született melodramák esetében mennyire nehéz a klasszikus örökséget és a modern hatásokat elválasztani egymástól. A mostani fejezetben erre teszek kísérletet, de előtte röviden kitérek a klasszikus és a modern melodráma különbségére.

6.4.1. Az európai modern melodráma és a hollywoodi családi melodráma

Kovács András Bálint okfejtése szerint²⁸¹ a melodrámaiban – legyen az klasszikus vagy modern – a hős kiszolgáltatottá válik olyan (fizikai, lelki, társadalmi) erőknek, amelyekkel szemben eleve reménytelen mindenféle harc, és a történet arról szól, hogy a hős miként ébred rá az ezen hatalmakkal szembeni küzdelem kilátástalanságára. Nagy a különbség azonban klasszikus és modern melodráma között a tekintetben, hogy ez a felismerés mikor következik be (ha egyáltalán bekövetkezik), illetve milyen mélyen rögzül a hősben. A klasszikus melodrámaiban a felismerésre viszonylag hamar sor kerül, és bár a hős egy darabig igyekszik megoldást találni szorult helyzetére, idővel feladja a harcot, és átadja magát a szenvedésnek. A modern melodrámaiban a szereplők ennél is passzívabbak: ha egyáltalán ráébrednek helyzetükre, reakcióik kimerülnek az őket ért kihívások intellektuális megértésének kísérleteiben.²⁸²

A klasszikus melodrámaiban a probléma rendszerint artikuláltabb, ezért könnyebben megragadható, mint a modern melodrámaiban: ezzel is magyarázható, hogy míg előbbiben a főhős rendszerint tisztában van a helyzetével, utóbbiban gyakran bizonytalan. A hős bizonytalansága a nézőt is dezorientálja, és ezt fokozza, hogy a modern melodráma sajátosan jár el az érzelmek megjelenítésének tekintetében. A klasszikus melodráma az érzelmek ábrázolásával stimulálja a közönséget, a modern melodráma ezzel szemben az *érzelmek kivonásával* hat a nézőre, így gyakran szorongást, félelmet, bizonytalanságot kelt.²⁸³

A modern melodráma az 1930-as évektől az 1950-es évekig tartó műfaji átalakulást betetőző hollywoodi alkotók, Douglas Sirk, Vincente Minnelli, Nicholas Ray, továbbá Max Ophüls munkáira épített. Az általuk kidolgozott melodrámatípus azért szolgálhatott mintaként a modern alkotók számára, mert ebben interiorizálódott, azaz a pszichébe helyeződött a különböző erők közötti harc, amely a griffithi-i örökség nyomán évtizedekig az abszolút

²⁸¹ Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. pp. 106–115. A továbbiakban – néhány kiegészítéssel – röviden összefoglalom Kovács műfaji definícióját.

²⁸² cf.: ibid. 113.

²⁸³ A klasszikus melodrámaival ellentétben a modern melodrámaiban „a hősök azt sem tudják, hogy a helyzetük kritikus – írja Kovács. – Érzik, hogy tehetetlenek, de nem tudják, miért. A modern melodráma tétje a *tehetetlenség megértése*. Ezért okoz a modern melodráma szorongást a nézőben.” ibid. [Kiemelés az eredetiben.]; cf.: pp. 108–109.

pozitív és abszolút negatív hősök között zajlott. A problémák interiorizálása erős kapcsolatot jelez a hollywoodi családi melodramák és az európai modern melodramák között, ráadásul a történetek közege (a közép, felsőközéposztály körei), és a felmerülő problémák jellege is hasonló volt a két filmtípusban.

A negyvenes években felbukkanó, és az ötvenes években kikristályosodó hollywoodi családi melodramák komplex alakzatok voltak, ugyanis egyszerre bírtak markáns szociális és pszichés dimenzióval – lényegében a klasszikus melodráma modernizálódását jelentették, ha nem is voltak modern melodramák. Az új típusú melodráma a második világháború után, egy rohamosan átalakuló társadalmi közegben jelent meg, és nem véletlenül került éppen a család a történetek középpontjába: a világban lejátszódó változások nyomán követéséhez ugyanis a család mikroközössége ideális kísérleti laboratóriumnak bizonyult.²⁸⁴ A családi melodráma az ötvenes években egyike lett a legszubverzívebb és legkritikusabb hollywoodi műfajnak. „Az »anti-westerneket« is beleértve nincs még egy műfaj ebben a korszakban, amely ennyire komplex és paradox képét mutatta volna Amerikának, egyszerre ünnepelte és ridegen megkérdőjelezte a közönség alapvető értékeit és attitűdjeit” – írja Thomas Schatz.²⁸⁵ Az amerikai álom csillogó díszletei közé helyezett, ezért a felszínen gyakran eszképisztának tetsző zsáner egyik rejtett funkciója – írja Thomas Elsaesser – azt volt, hogy „a pusztító kritikáját adja annak az ideológiának, amelyre épült.”²⁸⁶ A melodráma a társadalom mélyrétegeiben munkáló ellentmondásokat mutatta meg, ezzel magyarázhatóak az olyan filmek sikerei, mint a *Pókháló* (Vincente Minnelli, 1955), az *Édentől keletre* (Elia Kazan, 1955), a *Haragban a világgal* (Nicholas Ray, 1955), a *Piknik* (Joshua Logan, 1956), a *Minden, amit az ég megenged* (Douglas Sirk, 1956), a *Szélbe írva* (Douglas Sirk, 1957), a *Macska a forró bádogtetőn* (Richard Brooks, 1958) vagy a *Látszatélet* (Douglas Sirk, 1959).

A hatvanas években a családi melodráma a televízióba vonult vissza, a Filmreneszánszban azonban rövid időre ismét megjelent, hiszen bizonyos mértékben párhuzamot lehetett vonni az ötvenes és a hetvenes évek elejének Amerikája között. A rendezők a családi melodráma újragondolását azonban immáron az európai modern melodráma eredményeinek tükrében végezték el. Ezek a filmek – mindenekelőtt Rafelson *Öt könnyű darabja* és Bogdanovich *Az utolsó mozielőadása* – bár nem annyira visszafogottan mutatták meg az emóciókat, mint a modern európai melodramák, az ötvenes évek hollywoodi családi melodramáihoz képest visszavettek az érzelmi pátoszból. A modern film hatása kivált ebben, az érzelmi individualizmus lefojtásában érhető tetten bennük.

²⁸⁴ cf.: Thomas Schatz: *Hollywood Genres*. p. 226–228.

²⁸⁵ ibid. p. 223.

²⁸⁶ Elsaesser írásának címe: *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama* (Monogram, 1972/4.). Idézi Thomas Schatz. ibid. p. 225.

6.4.2. A modern melodráma klasszicizálása (Bob Rafelson: *Öt könnyű darab*)

A családi melodráma a társadalmi kérdések és a lelki folyamatok iránt egyaránt érzékeny volt, a modern filmtől megbabonázott Bob Rafelson így magától értetődően nyúlt vissza nem csak Antonioni és Fellini, de Sirk és Minnelli örökségéhez is. Az *Öt könnyű darab* két irányból is megközelíthető. A filmet értelmezhetjük modernizált családi melodrámaként és klasszicizált modern melodrámaként is. Az első közelítésmód szerint Rafelson a családi melodrámat modernista elemekkel töltötte fel, a második szerint visszavezette a modern melodrámat a családi melodráma forrásvidékéhez. Utóbbi feltételezés mellett több érv szól, ráadásul ez a közelítésmód történetileg szemlélve is helytállóbbnak tetszik.

Az *Öt könnyű darab* a a Columbiával szerződő BBS produkciójában készült, és egy egész filmciklust – inkább tematikailag, mint stílusosan hasonló művek sorát – vezetett fel. Hans C. Blumenberg szerint a BBS filmjeiben az „elidegenedés anatómiája” történik meg (*Hajts, monda; A Marvin Gardens királya; Biztos hely; Az utolsó mozielőadás*).²⁸⁷ (Lásd: 3.7.2. *)

Az *Öt könnyű darab* első pillantásra olyan, akár egy mives Fellini- és Antonioni-hommage. Robert Eroica Dupea, a sodródó, önkereső hős bármely nagy modernista rendező teremtménye lehetne, az erősen epizodikus elbeszélés ugyancsak a modern film hatását jelzi (a cím a hős életének a filmben bemutatott öt epizódjára utal), és a hézagok alkalmazása is modernista inspirációt mutat (nem derül ki például, hogy miért hagyta ott hősünk a klasszikus zenészi pályát, és miért lett olajipari munkás). A modern melodráma hatása észlelhető Robert alapattitűdjében, abban, hogy intellektuális módon igyekszik kezelni a kihívásokat.

Passzivitásának foka viszont nem mérhető a modern melodráma hőseinek passzivitásához, továbbá rendelkezik a klasszikus hősöket inkább jellemző szenvedélyességgel is. Ez a szenvedélyesség artikulálódik abban a jelenetben, amelyben egy forgalmi dugó közepén kiugrik barátja mellől az autóból, felpattan egy kistehertautó platójára, lerántja a pányvát a platón található pianínóról, és zongorázni kezd – a jelenet fényévekre áll a film amúgy célzott realizmusától. Hasonlóan ellentmondásos a nyitva hagyott zárlat: Robert radikális gesztussal kilép addigi életéből (míg az általa végig hanyagolt, mégis valamiért mindig újra és újra felvállalt élettársa egy benzinkútnál bemegy vásárolni, ő felkérdezkedik egy ismeretlen vidékre induló kamionba), de nem világos, hogy ez tehetetlensége beismerése (hiszen maximálisan kiszolgáltatta, az iratait is hátrahagyva indul útnak), vagy lelki megerősödésének jele (annak a lépésnek a megtétele, amelytől mindvégig húzódozott).

Robert a klasszikus és modern hősök közötti határzónában áll, de az egész film pozíciója hasonló. A játékidő teltével a modernista hatásokat leváltja a családi melodráma inspirációja, ami kivált abban érzékelhető, hogy Rafelson a film második felében nemhogy visszavonja az

²⁸⁷ Hans C. Blumenberg: *Az Új Hollywood*. p. 90.

érzelmelek ábrázolását, mint a modernisták tették, hanem rettentő indulatokat rögzít, minek során Robert alaposan megiszolgálja a maga középső nevét (Eroica = Pátosz).

A rendező a film második felében a családi melodráma azon alfaját, a „male weepie”-t („érzelmes férfifilm”) idézi meg, amelynek a *Haragban a világgal*, az *Édentől keletre*, a *Pókháló* a reprezentánsa. Nem kritikátlanul, hanem modernizálva citálja a műfajt, például azzal, hogy a „male weepie”-ben hagyományosan markáns generációs konfliktus élet veszi, illetve a szélütése miatt megnémult apafigura szerepeltetésével a generációk közötti kommunikációképtelenség problematikáját újszerű kontextusba helyezi. Ez a megoldás – a kommunikációképtelenség modernizmusban népszerű témájának egy klasszikus alműfajba öltése – jól jelzi Rafelson viszonyát az amerikai és európai tradíciókhoz.

6.4.3. A klasszikus családi melodráma modernizálása (Peter Bogdanovich: *Az utolsó mozielőadás*)

Bob Rafelson visszaklasszicizálta az európai modern melodramát, Peter Bogdanovich egy másik utat választott: a családi melodráma kritikáját hajtotta végre a modern film segítségével. Rafelsonhoz hasonlóan Bogdanovich is kettős gyökerű alkotó (már első filmjének, a *Célpontoknak* a klasszikus hollywoodi horrorfilmeket idéző jelenetei és nouvelle vague-allúzió ezt mutatták), még ha *Az utolsó mozielőadás*ban ez nem is annyira eklatáns. A filmben a klasszikus Hollywood jelenléte nyomatékosabbnak tetszik, mint a modern filmé.

Az utolsó mozielőadás az *Öt könnyű darab*hoz hasonlóan szubverzív családi melodramaként (is) értelmezhető. A hetvenes évek elejének kiábrándultságát jelzi, hogy Bogdanovich kizárólag leépült, darabjaira hullott családokat mutat. A texasi kisváros, Anarene egészében egy nagycsaládnál alig méretesebb kisközösség, ahol jószerivel csak csonka családokat találni – amelyek nem ilyen, az is a széthullás küszöbén áll. Az amerika álom ebben a közegben délibáb, még a klasszikus családi melodramákból ismert illuzorikus idill is hiányzik. Itt csupán az idősebbeknek (például az apaarchetípust formáló Samnek) vannak elveik és ideáik, a fiatalok között kizárólag kallódó figurákat találni, akik úgy váltogatják az erkölceiket, mint a ruháikat, és vagy régen lemondtak már magukról vagy csak jobb híján-célokat kergetnek.

Bogdanovich a tradicionális amerikai értékek válságáról beszél, ezért inkább klasszikus Hollywood-reminiszcenciákat alkalmaz (az *Aki megölte Liberty Valance-t* csendes rezignáltságát idéző filmben a *Délidő* díszleteiben bolyonganak a *Haragban a világgal* fiataljai és a *Vörös folyó* régi vágású hősei), azonban a gyakran bevetett kopár totálók és az itt-ott előforduló, középpont nélküli kompozíciók az ötvenes évek westernjei mellett Antonioni első korszakának filmjeit is megidézik. Lelki tájak, Bogdanovich legalábbis ellentmondásos nosztalgiáját közvetítik.



Bogdanovich éppen fordítva jár el, mint Rafelson: a készen vett családi melodramát viszi mind közelebb a modern filmhez. Érdemes összehasonlítani *Az utolsó mozielőadást* a klasszikus családi melodráma alkonyán készült *Ragyogás a fűben* (rendező: Elia Kazan) című filmmel. Mindkét filmben fiatalok állnak a középpontban, és mindkét film az érzelmek csődjét ábrázolja, még ha más aspektusból is. Míg Bogdanovich-nál a vágyak kiélése vezet a fiatalkori illúziók vesztéhez, Kazannál ellenkezőleg: a vágyak elfojtása nyomán keletkezett frusztrációk. Érdekes módon mégis Kazan filmjében explicitebb az érzelmek bemutatása, Bogdanovich-nál a jelenetek drámaiatlanok, és ez már – az epizodikusabb, kevésbé egycélú szűzséépítés mellett – a modernizmus hatását jelzi.

Az utolsó mozielőadás a hatvanas évek szexuális forradalma után készült (még ha előtte játszódik is), és ezt a filmbeli szerepek leosztása nyomatékosítja: míg Kazannak egyetlen kapcsolat bemutatása elég volt egy filmhez, addig Bogdanovich-nak már egymást átszövő kapcsolatok tömegét kell bemutatnia. Bogdanovich a hetvenes évek illúzióvesztettségének eredetét keresi²⁸⁸, és a boldognak nevezett – ráadásul a hatvanas–hetvenes évek keserű tapasztalatainak fényében különösen túlértékelt – ötvenes években találja azt meg. Bogdanovich-ot az a fajta realista tudatosság mozgatja, amely a modernistákat az elidegenedés, a szorongás ábrázolásáig vezette, és a lehető legközelebb kerül Antonionihoz, aki a moralitást is mindössze fenomenológiai igazságnak nevezte.²⁸⁹ Bogdanovich a modernistákhoz hasonló radikalizmussal közelít a kérdéshez: ellentétben Kazannal, aki soha el nem múló, bár beteljesületlen érzelmeket mutat be, ő soha nem létezett, de a felszínen beteljesültnek tetsző érzelmeket ábrázol. A *Ragyogás a fűben* még a szülők korlátoltságával, bigottságával magyarázza az érzelmek csődjét²⁹⁰, *Az utolsó mozielőadás*ban már nincsenek szülők (vagy ha vannak, akkor csak státuszukat illetően azok, szerepüket tekintve nem). Mintha a *Ragyogás a fűben* frusztrált hőseinek gyerekeit látnánk.

6.4.4. Amerikai édes élet (Hal Ashby: *Sampon*)

Hal Ashby más utakat keresett a melodráma Reneszánszbeli érvényességének igazolására, mint Rafelson vagy Bogdanovich. Míg a *Harold és Maude*, illetve a *Hazatérés* című filmjeiben a műfaj bevett (klasszikus) öntőformáit használta, a *Sampon*ban a modernista melodráma inspirációjához fordult. A *Sampon* (1975) a reflektálatlan hőse miatt az *Öt könnyű darab*nál és *Az utolsó mozielőadás*nál erősebben kapcsolódik a modern melodramákhoz, de szatirikus jellege okán el is távolodik azoktól.

²⁸⁸ A magyar Gothár Péter hasonló módszerrel él *Az utolsó mozielőadás* más tekintetben is hasonló *Megáll az idő* című filmjében.

²⁸⁹ Idézi Kovács András Bálint. In: *A modern film irányzatai*. p. 291.

²⁹⁰ Deanie (Nathalie Wood) anyját és az apját csak a látszat érdekli: előbbi, hogy őrzi-e lánya a szüzességét, utóbbi, hogy meghallották-e lánya dühkitörését a szomszédok.

Az inkább klasszikus iskolázottságú Ashby nem az európai film iránti vonzalmáról volt ismert, így nem is tartozott a Hollywoodi Reneszánsz derékhadához. A *Sampon* elkészítéséhez azonban – talán a főszereplő, és a forgatókönyvet társíróként jegyző Warren Beatty sugalmazására – tanulmányozta a modern filmet. A *Sampon* filmtörténeti tudatossága szembeszökő. Akkor készült, amikor a Hollywoodi Reneszánsz kezdett történelemmé válni, így nem csak a modern filmre, hanem a Reneszánszra is reflektált.

Az 1968-as évben, Nixon első megválasztásának napjaiban játszódó film egyfelől a poszttraumatikus ciklus kései darabjaként maró politika- és Hollywood-kritikát kínáló szatíra, másfelől melodráma, egy a világ számára fokozatosan elvesző ember története. Ashby munkája *Az édes élet* szolid amerikai variánsa – nem csupán a főszereplő kóborló, önkereső karaktere és kilátástalanságba futó sorsa köti össze a két művet, hanem ambíciójuk és szerkezetük hasonlóságai is.

Mindkét filmben a főhős társadalmi pozíciója szolgál ürügyül a társadalmi tabló feliskicceléséhez. A főszereplők a foglalkozásuk révén a legkülönbözőbb státuszú, vérmérsékletű és korú személyekkel kerülnek kapcsolatba: *Az édes élet* Marcellója újságíró, a *Sampon* George-a menő fodrász. Habitusuk kísértetiesen hasonló – rendre belekezdenek valamibe, de jószerivel semmit sem fejeznek be – illetve az általuk bejárt út is párhuzamosan halad: nyakig merülnek a hedonizmusba, mígnem ráébrednek, hogy sorsuk zsákutcába futott.

Ashby abban tér el Fellinitől, hogy nagyon sokat bíz a miliőre, a hős rossz közérzetét markánsabban magyarázza a társadalmi közeggel (nem véletlenül játszódik a cselekmény éppen azon a napon, amikor Nixont első ízben elnökké választották). Emellett a modern melodramához fűződő viszonyát illetően is különbözik a két rendező.

Láttuk, hogy a klasszikus melodráma nagy ívű szenvedélyek bemutatásával igyekszik érzelmeket kiváltani a közönségben, a műfaj modern változata azonban nem ábrázol szenvedélyeket, és inkább szorongást kelt a nézőben. Ashby fenntartásokkal közelít a modern melodramához, ezért lazít a szorongásdramaturgián (a szatirikus, sőt néhol frivol vígjátéki hangnem ezt célozza), és ezért kísérli meg a zárlatban a klasszikus műfaji szabályok (újra)érvényesítését.

A film végén az emocionális hatásérték megnövelése a klasszikus melodramának tett engedmény. Érdekes összehasonlítani *Az édes élet* és a *Sampon* zárlatát: bár a hősök útja korábban párhuzamosan futott, itt ellentétes irányba kanyarodnak. Marcello a tengerparton kifutó orgia végén végleg feladja a reményt, belátva, hogy élete célt vesztett, míg George egy hirtelen jött felismeréstől vezettetve kétségbeesett erőfeszítéseket tesz annak a nőnek a megszerzésére, aki végig a legközelebb állt hozzá, de akit a felszínességével eltaszított magától. *Az édes életben* tehát a szorongásérzet nyomatékositása következik el, a *Samponban*

az érzelmi töltet megnövekedése. A George-ot fojtogató élmény fokozott emocionalitásba transzponálódik, csakúgy, mint a klasszikus melodrámban. A jelenet érzelmi túlhabzását csak kis mértékben csökkenti, hogy a záróképen nem látjuk George arcát, a kamera hátulról veszi a dombtetőn álló, jövőjét veszített hőst.

6.5. A későmodernizmus előérzete: *Nashville*

A *Sampon* nem csak a hatvanas évek politikai–társadalmi eszméit (1.3.3.*), hanem a Hollywoodi Reneszánsz formaideáljait is eltemette. Utóbbi elsősorban az által, hogy felhívította az európai művészfilmből eredő inspirációt. A *Sampon*nal azonos évben készült *Nashville* szintén temette ezeket a formaideálokat, de nem az európai örökség gyengítésével, ellenkezőleg: annak csúcscsúszásával.

A következő fejezetben megpróbálom összefoglalni azokat a megállapításokat, amiket az európai inspiráció és a hollywoodi hagyomány összeházasításában élszerepet játszó Robert Altmanról eddig elmondtam, valamint megkísérlem felkutatni a *Nashville* európai gyökereit.

6.5.1. A politikum megjelenési formái Altmannál

A hetvenes évtizedben, kivált annak első felében minden Altman kezére játszott, a politikai klíma, a társadalmi változások és a hollywoodi stúdióstruktúra átalakulása egyaránt segítette: az évtized olyan kritikai látásmódú, kalandvágyó és merészen újító szellemű alkotó után kiáltott, mint amilyen ő volt. Ekkor készült filmjei ugyanazt a kérdést vetik fel, nevezetesen hogy miként lehet a műfaji öntőformákat átalakítani és újrahasznosítani, mégpedig nem öncélú kísérletezgetés, tét nélküli játék jegyében, hanem magasabb szempontokat érvényesítve. Altman a klasszikus műfajok újraértelmezéséhez Európából merített ihletet, és sikerült az európai művészfilmes inspirációt, illetve az amerikai műfaji hagyományokat hézagmentesen összeillesztenie. A neorealisták és modernisták (Jean Renoir, Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Ingmar Bergman, Jean-Luc Godard, Milos Forman) inspirálták, de műfajjátékaival már az utána következő rendezőgeneráció (David Lynch, Joel Coen, Steven Soderbergh, Quentin Tarantino, Paul Thomas Anderson, Tim Burton) számára mutatott utat. Altman az európai modernisták féltestvére és az amerikai posztmodernisták édesapja, igen népes családdal.

A műfajok felülírásának hátterében erős társadalom- és rendszerkritika állt. A filmmodüsszeiához az a felismerés szolgált kiindulópontul, miszerint a műfajoknak jelentős szerepük volt az újvilági mítoszok megszületésében, sőt idővel az ideális világ képét mutató hollywoodi filmek – melyekben a produceri igazságszolgáltatásnak hála mindenki megkapja,

ami neki dukál – a hazug amerikai álom hazug reklámhordozói lettek. A műfajok áthangolásával azonban leleplezhetőek az általuk szült és táplált hamis mítoszok. Ezzel az ideológiai útravalóval ellátva, hideg fejjel látott neki Altman a műfajok szétszerelésének. Közelítésmódjának védjegye a természetesség és a valószerűség volt; már-már blaszfémiának tetszik, hogy realizmussal, sőt hétköznapisággal töltötte fel a zsánereket.

A modern film és a klasszikus hollywoodi hagyomány egymásba öltésének lehetőségeit kutató Altman a nyugati filmművészetben a hetvenes évek végétől megerősödő trendek egyik előfutára lett. Míg Európában Fassbinder életműve, addig Amerikában az ő hetvenes évekbeli működése a legerősebb kapocs a két filmtörténeti korszak, modern és posztmodern között. Kettejük életművének hasonlósága–különbözősége a műfajiság és szerzőiség összehangolásának két lehetséges útját reprezentálja: míg Fassbinder a személyiségéhez igazította a műfajokat, addig Altman személyességét vitt a zsánerekbe.

Szerzőiség és műfajiság összeházasítását célzó szemléletük mellett politikatudatosságuk avatja őket egymás rokonává. Fassbindert az általa feldolgozott érzékeny kérdések miatt egyaránt nevezték „a német lélek pornófilmesének”, illetve „a nemzet lelkiismeretének”. Altmant – a hetvenes évekbeli Altmant – bizvást illethették volna hasonló titulusokkal az Egyesült Államok vonatkozásában. Ha így nem is nevezték, F. Scott Fitzgerald *epitheton ornans*-át megkapta: gyakran „cinikus idealistaként” emlegették.

Altman politikatudatossága már a hetvenes évek legelejétől megmutatkozott, de korai műfajjátékai jórészt közvetetten beszéltek a kortársi Amerikáról. A rendező a halmozottan cinikus *M.A.S.H.*-sel a világverő US Army legendáját zúzta porrá; a törvényességbe vetett bizalom ábrándját a *Tolvajok, mint mi* című filmmel semmisítette meg; a kétszáz éves Függetlenségi Nyilatkozatot a szórakoztatóipar és a politika tömegeket megvezető kollaborációjáról szóló *Nashville*-lél ünnepelte; a *Hosszú búcsú*-ban a hagyományosan rettenthetetlen – és blazírt – magánnyomozót infantilissá alakította és egy idejétmúlt becsületkódex híveként mutatta be. A westernnek két sírkövet is állított mítosztemetőjében. Az Amerika-mítosz egyik ikonját, a western magányos hősét tökfilkóvá fokozta le (*McCabe és Mrs. Miller*) vagy vásári bohócot csinált belőle (*Buffalo Bill és az indiánok*).

Az egyetlen közvetlenül politizáló Altman-film a hetvenes évek első felében a posztmodern műfajmixeket idéző és bizarr referenciákkal (*Bullitt*; *Óz, a csodák csodája*) teli *Brewster McCloud* (1971). A címszereplő a rendezőnél később gyakran feltűnő excentrikus hős prototípusa, Ikarusz (poszt)modern kori utódja, aki szárnyakat szerel magára, hogy elmenekülhessen környezetéből. A film az ő veszkődésének bemutatása mellett aktuálpolitikai regiszteren is megszólal: a *Brewster McCloud* szálkás satíra, nem is annyira kódolt rendszerkritikával töltve (a titokzatos bűnesetekkel szemben tehetetlen rendőrség

bemutatása magáért beszél; Haskel Weeks [William Windom] figurája a *Nashville*-beli Hal Philip Walker kampánymenedzserének előképe). A *Brewster McCloud*-ról írta Andrew Sarris: „Ez az első amerikai film, amely megfelelő tónusban és stílusban beszél korunk abszurditásáról.”²⁹¹

A *Brewster* azonban csak prológos Altman legdirektebben politikus mozijához. A *Nashville* a teljes Hollywoodi Reneszánsz politikakritikai törekvéseit betetőző – egyúttal a korszak formaépítő tendenciáit összegző – mű.

6.5.2. A *Nashville* inverz műfajisága

A Függetlenségi Nyilatkozat 200. évfordulójára készült *Nashville* az Egyesült Államok egyik szent helyén, a country fellegrárában játszódik, eredeti helyszíneken, számos natúr szereplőt felvonultatva, akiknek a többsége magát alakítja. A huszonnégy főbb szereplőt mozgató, közel háromórás filmnek nagyon vékonyka a szűzsége, a jelenetek az egymástól részben elszeparált figurák extrém szituációkban nem túl gazdag útját követik le; jó néhány közülük még közvetett kapcsolatba sem kerül a többiekkel.

A *Nashville*-t megelőzően Altman filmjei jobbra besorolhatók voltak egy-egy klasszikus hollywoodi műfajba, a *Nashville*-l azonban olyan mozgókép-típus – a tablófilm – körvonalazódott az életműben, amelynek a hollywoodi hagyományban kevés előképe volt. Ezt a filmtípust sokan Altman saját találmányaként értékelik, jóllehet az olyan, sok szereplőt mozgató és sok szálon futtatott mozik, mint amilyen a klasszikus hollywoodi *Grand Hotel* (1932), vagy a francia lírai realizmus zárótételének számító *Szerelmek városa* (1945), sokban hasonlítanak rá – sőt Kurosava Akira tablóként is értelmezhető, négy egyenrangú elbeszélést egymás mellé helyező *A vihar kapujában* című műve is előképként jöhet szóba.

A *Grand Hotel*-re és a *Szerelmek városára* kevésbé jellemző a formai radikalizmus, míg az altmani tablófilmek formabontóak. A *Nashville*, az *Esküvő*, a *Rövidre vágva* vagy a *Prêt-à-Porter – Divatdiktátorok* című filmekben gyakran nem egyszerűen sok szereplő van, hanem hiányzik a főszereplő, és ez számos következménnyel jár. Nem kis kihívást jelent a mégoly soványka és ráérősen előtagolódó cselekmény követése, illetve – mivel kevés időt kapnak az egyes figurák – nehéz azonosulni bárkivel. A sztoriellenesség és az azonosulás lefojtása egyaránt antihollywoodiánus megoldás, a filmek riportjellege szintűgy.

Mindazonáltal a *Nashville*-nek mégis csak vannak a *Grand Hotel*-nél időben közelebbi előképei a hollywoodi filmtörténetben. A film – ha abból indulunk ki, hogy milyen sok diegetikus dal hangzik fel benne – musical, ám a jelenetek feltűnően erős realisztikus motiváltsága rögtön rendhagyóvá is teszi. Mi több, Altman hetvenes évekbeli filmjei közül

²⁹¹ Idézi: Diane Jacobs: *Hollywood Renaissance*. p. 73. [Saját fordítás – P.Zs.]

éppen a *Nashville* a legrealistább. Realizmusát erősítik az improvizatív jelenetek és a teljességgel manipulálatlannak tetsző, kizárólag hasznos hangot tartalmazó hangsáv. A dalok egytől-egyig valószerű módon hangzanak fel, a maguk természetes, normális (azaz elvart) közegében: hangstúdióban, klubokban, szabadtéri koncerteken.²⁹² Az a tény, hogy Altman valamennyi közül éppen az egyik leginkább realizmusellenes klasszikus műfajt töltötte fel nagy adag realizmussal, jól mutatja ellentmondásos viszonyát a műfaji hagyományokhoz.

A *Nashville* muscalként értelmezése további problémákat is felvet. A musicalműfaj (pontosabban a művészmusical, azaz a művészeket szerepeltető zenés film) alapját a de- és remítizáló tendencia kettőssége, együttes jelenléte képezi, ám a *Nashville* e tekintetben korántsem tradicionális. Jane Feuer írja: „Claude Lévi-Strauss szerint a mítosz látszólag rendszertelen felszíni struktúrája valódi és épp ezért feloldhatatlan ellentmondásokat takar. A művészmusicalek szerkezetileg hasonlóak a mítoszokhoz, mert a népszerű szórakoztatás természetében rejlő ellentmondásokat igyekeznek feloldani. A szórakoztatás mítoszáat a demisztifikálás és a remítizálás közötti ingadozás teremti meg. A musicalek, akár a mítoszok, rétegzett struktúrát mutatnak. Ezeknek a musicaleknek a látszólagos vagy felszíni funkciója az, hogy élvezetet nyújtsanak a nézők számára azáltal, hogy leleplezik, mi történik a színpalak mögött a színházban vagy Hollywoodban, vagyis demisztifikálják a szórakoztató termék előállítását. *A filmek azonban egy másik szinten remítizálják azt, aminek a leleplezésére vállalkoztak: csak a sikertelen előadások demisztifikálódnak. A musical célja végső soron a szórakoztatás felértékelése; az aura tönkretétele, az illúzió csökkentése a szórakoztatás mítoszának elpusztításával is járna.*”²⁹³ Feuer plasztikusan írja le a művészmusicalek kettős természetét, és megállapításainak tükrében még feltűnőbb a *Nashville* ellentmondásos műfajisága. A film ugyanis egyfelől – a hagyományoknak megfelelően – remítizálás és demítizálás között oszcillál, másfelől azonban – a hagyományokat megtagadva – leértékeli a szórakoztatást. Altman tönkreteszi az aurát, csökkenti az illúziót – ráadásul éppen fokozottan realisztikus közelítésmódja nyomán.

A *Nashville* a musical mellett egy másik műfajhoz is kapcsolódik. J. Hoberman amellet érvel tanulmányában²⁹⁴, hogy a film a hetvenes évek egyik meghatározó műfajával, a katasztrófafilmekkel tart rokonságot. Bármily meghökkentő a premissza, az érvelésmód

²⁹² A film improvizatív jellegéről árulkodik a megszületéséről szóló anekdota is. Altman saját bevallása szerint semmit se tudott a countryről, amikor elvállalta a film megrendezését. Miután végigjárta *Nashville* néhány helyszínét Joan Tewkesbury forgatókönyvíróval, egyetlen mondat instrukciót adott: „Na, ezt írja meg, de hulla is legyen benne!”

²⁹³ Jane Feuer: *Az önreflexív musical és a szórakoztatás mítosza* (ford.: Szabó Gabriella). Metropolis, 2008/3. pp. 27–28. [Kiemelések tőlem – P.Zs.]

²⁹⁴ J. Hoberman: *Nashville Contra Jaws, Or "The Imagination of Disaster" Revisited*. In: Thomas Elsaesser–Alexander Horwath–Noel King (eds.): *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*. pp. 195–222.

szellemes. Hoberman szerint Altman ugyanúgy a pax americana végét diagnosztizálja, mint a hetvenes évek katasztrófafilmjei, és ez az állítás akkor is elgondolkodtató, ha tudjuk, hogy a korszak más reprezentáns műfajaival kapcsolatban is érvényes. Hoberman másfelől a *Nashville* újdonságaként kezelt sokszálú narratíva eredetére hivatkozik: nézete szerint ezt a hetvenes évek elejének katasztrófafilmjei dolgozták ki, az *Airport*, a *Poseidon-katasztrófa*, a *Pokoli torony* és a *Földrengés*. Tegyük mindehhez hozzá, hogy Hoberman érvelését látszik alátámasztani a *Nashville* egyik talányos – Pauline Kael egyenesen a *Nyolc és fél* cirkuszi fináléjára emlékeztető²⁹⁵ – jelentsora: a film elején a reptérről a városba menet több szereplők karambolozik az autópályán, azaz tömeges baleset – katasztrófa – részei lesznek.

Nincs mód részletesen megvizsgálni Hoberman koncepcióját, annyit azonban szükséges leszögezni, hogy a *Nashville*-ből hiányzik a hetvenes évek hollywoodi katasztrófafilmjeinek egyik kötelező eleme, az erős narratív szál. Ez már nem csupán azt kérdőjelezi meg, hogy a *Nashville* katasztrófafilm, hanem felveti a kérdést: műfaji filmnek tekinthető-e egyáltalán?

Nem véletlen, hogy a *Nashville* megközelíthető musicalként és katasztrófafilmként, azaz két olyan műfajhoz rendelhető hozzá, amelyek meglehetősen távol állnak egymástól. Altman filmje mindkét korpuszba beszuszakolható ugyan, de mindkettőből kilóg. A *Nashville*-ben a műfaji jelleg oly sok ponton és oly jelentékenyen sérül, hogy ez már a műfaji öntőformákat (is) alkalmazó európai modernistákat idézi. A *Nashville* ezért különbözik a rendező más műfajjátékaitól: *már nem* revizionista műfajfilm, hanem műfaji elemeket is használó modern művészfilm.

6.5.3. A szabadság fantomja: a *Nashville* és a politikai modernizmus

A *Nashville*-ben a fokozott realisztikus közelítés mellett a műfaji jelleg meggyengülésének másik oka a film átpolitizáltsága és szatirikus irányultsága. A téma – a szórakoztatóipar és a politika összefonódása és manipulációi – nem új Altmannál, az viszont igen, hogy végig explicit rendszerkritikus kijelentések hangzanak el, az ügyvédek által megszállt kongresszus éppúgy terítékre kerül, mint Watergate vagy Vietnam. A cselekmény helyszíne egyrészt a nemzeti önazonosság fontos elemeként ismert – tipikusan amerikai – countryzene fővárosa, másrészt a politikai súlya is nagy, az Államok egyik szimbolikus centruma („Egy időben az amerikai Athénként emlegették *Nashville*-t” – jegyzi meg az egyik szereplő a záró nagyjelenet elején, a Parthenon lépcsőin haladva).

Altman a countryt nem a nemzeti imázs erősítésre használja, ezt a nyitány és a zárlat összehasonlítása érzékelteti. A stúdióban felhangzó nyitódal ugyan töretlen optimizmust

²⁹⁵ Kael szerint hasonlóképpen találkoznak – futnak össze – egy nagyszabású jelenetben a film szereplői a *Nyolc és fél* fináléjában. cf.: Pauline Kael: *Nashville*. In: Pauline Kael: *For Keeps*. p. 610.

sugall („Biztosan jól csináljuk, ha kétszáz évig kihúztuk!”), de már itt finom iróniával ellenpontozza a szöveget a feketék – azaz közvetve a faji problematika – megidézése a szomszédban daloló gospel-kórust mutató párhuzamos montázssal. A nyitányt azonban a zárlat kontrázza meg igazán: „Azt mondd, hogy nem vagyok szabad, de én ezzel nem törődöm!” – szól a neves country-énekesnő elleni merényletet követően a Parthenon színpadáról. Az egész Altman-életműben nincs szívszorítóbb és torokszárítóbb képsor, mint a *Nashville* fináléja, pedig csupa csupamosoly embert látni: a boldog reflektálatlanságról szóló dal közben kizárólag boldogan reflektálatlan – önfeledten tapsoló – fiatalokat vesz a kamera. Hurráposszimista képsorok egy leszázalékolt nagyhatalom polgáraitól.

A *Nashville* a politikai modernizmus (off-)hollywoodi oldalágának csúcstermékje. Amellett, hogy politikakritikus film, egyben a kritikai attitűd bírálata is nyújtja. A zárlatban erősödik fel igazán a film önreflexív jellege: az itt feltűnő emberek végtelen részvétlenséggel közelítenek egy olyan – normális esetben traumatizáló erejű – eseményhez, mint a nyílt színi fegyveres merénylet, és közönyük, illetve a közös dalolásban megnyilvánuló felszínességük egy hurráoptimizmusában kikezdehetetlenül homogén tömegnek mutatja őket. Olyan tömegnek, amelynek ellenállásán megtörik minden bíráló hang: a szereplők reflektálatlanságának a foka így végső soron a velük szembeni kritikai álláspont hiábavalóságára, terméketlenségére mutat rá. A *Nashville* ekképpen a politikai modernizmus céljainak kiürülését jelzi. Soha nem volt boldogtalanabb a happy end Altman-filmben.

6.5.4. A *Nashville* európai mintái

A *Nashville* a hollywoodi hagyományok helyett inkább azon európai filmek trendjéhez kapcsolódik, amely a 68-as várakozások és remények vesztével, az életmódforradalmak harciasságának elültével, továbbá az újhullámok levonulásával született. Az ún. csömörfilmek (*Dillinger halott*; *W.R. – Az organizmus misztériuma*; *A nagy zabálás*; *Sweet Movie*; *A megalkuvó*; *Az utolsó tangó Párizsban*; *A mama és a kurva*; *Salo, avagy Sodoma 120 napja*; *A szabadság fantomja*; *Magánbűnök, közerkölcsök* stb.) felfoghatóak úgy is, mint a 1968 utáni helyzetről szóló parabolák, de a konzumkultúra bírálata mellett gyakran általánosabb kritikát fogalmaznak meg, és az egész csődbe jutott európai kultúráról, illetve civilizációról beszélnek.²⁹⁶ A hetvenes évek európai csömörfilmjei közül Altman munkája kettő is megidéz: szerkezete Luis Buñuel *A szabadság fantomja* (1974) című művére, politikatudatossága pedig Dusan Makavejev *Sweet Movie*-jára (1974) emlékeztet.

²⁹⁶ Lásd ehhez Kornis Mihály elemzését *A nagy zabálásról* (*Az Apokalipszis diszkrét bája*). In: Uő: *A félelem dicsérete*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989. pp. 177–183.

A *Nashville*-ben nem csupán a képkompozíciókból (lásd: 3.4.3.*), hanem a dramaturgiából is eltűnnek a hangsúlyok, és ez is a riportjellegét erősíti. A hétköznapiság a sokszálú narratíva eredője: mivel kitüntetett figurák és szituációk nincsenek, úgy tetszik, mintha a film taláalomra kiválasztott embereket mutatna be, merő véletlenségből talált élethelyzetekben. *A szabadság fantomja* sok szempontból hasonló építkezésű. A szűzsé Buñuelnél is nagyon lazán központosított, és a jelenetek egymáshoz kapcsolódása esetleges: a film különböző szereplőket felvonultató epizódok sorából áll, amelyek között az egyetlen kapcsolat, hogy időben egymás után következnek. Kovács András Bálint szerint ez az ún. eseménylánc-dramaturgia értéknélküliséget közvetít, hiszen nincsenek benne kitéve a hangsúlyok.²⁹⁷ „Ez a dramaturgia nem logikátlan – írja Kovács –, [...] megvan a maga logikája, csak nem egy meghatározott értékrendből lehet levezetni, hanem éppen egy ilyen értékrend hiányából.”²⁹⁸ *A szabadság fantomjában* az értékhiány dramaturgiai hiánnyá válik, csakúgy, mint a *Nashville*-ben.

Politikatudatossága okán gyümölcsöző lehet a *Nashville* párhuzamba állítása egy másik csömörfilmmel, Dusan Makavejev *Sweet Movie*-jával. Több szempontból hasonlít a két, csaknem egy időben készült film: szerkezetükben, improvizatív jelenetépítésükben, dokumentarizmusukban, továbbá a politikai modernizmust ironikusan kritizáló attitűdjükben.

Mindkét film szakít a hagyományos narrációval, és erősen epizodikus: a *Nashville*-ben párhuzamosan futnak a cselekményszálak, amelyek ritkán érnek össze, a *Sweet Movie*-ban pedig a két cselekményszál csak egy vágókép erejéig találkozik a film végén. Mindkét film részben improvizáció eredménye, sőt bizonyos jelenetek dokumentumértékűek (a *Sweet Movie*-ban a ténylegesen létező kommuna orgiáiról tudósító felvételek, a *Nashville*-ben pedig a katartikus zárlat képei ilyenek).

A filmek rokonságát kivált a politikai modernizmushoz fűződő viszonyuk jelzi. Csakúgy, mint Altman, Makavejev sem kötelezte el magát egyetlen mainstream és tételes ideológia mellett sem – kevés hozzá hasonló filmrendező akadt a hetvenes évek első felének Európájában. „Hogy egy eszméért meghaljak? Előbb megy át a teve a tű fokán!” – szól a *Survival* hajó dala, és ez akár Makavejev filozófiai alapvetéseként is értékelhető. Míg Nyugat-Európában a protest filmesek majd mindegyike a fogyasztói társadalom kritikáját baloldali alapállásból hajtotta végre, Makavejev – részint származásából fakadóan²⁹⁹ – a baloldaliságot is kritizálta. Godard-ral, Pasolinivel, Markerrel ellentétben nem baloldali, hanem kétirányú kritikát gyakorolt azzal az elnyomó hatalommal szemben, amely – függetlenül a színétől, az

²⁹⁷ Jeles András *A kis Valentino* című filmje elemzésekor ír Kovács az eseménylánc-dramaturgiáról, és itt említi meg *A szabadság fantomját*. Kovács András Bálint: „Öntudatlan rétegek”. *Ábrázolási konvenciók átalakulása a hetvenes évek magyar filmjeiben*. In: Uő.: *A film szerint a világ*. Budapest: Palatinus, 2002. pp. 183–239.

²⁹⁸ *ibid.* p. 206.

²⁹⁹ Jugoszlávia sajátos pozíciójára, kelet és nyugat, szocializmus és kapitalizmus közötti határhelyzetére gondolok.

ideológiájától – az ember kihasználására, kizsigerelésére, végeredményben megsemmisítésére tör. Makavejev, úgymond, dialektikusan közelített a problémához, amikor azt állította, hogy kommunizmus és konzumizmus között csak technikai a különbség: az eszközök mások, az eredmény ugyanaz, vagy legalábbis nagyon hasonló. Ezt fejezte ki a *Sweet Movie*-ban a csokoládéreklám forgatásán önkielégítő és a csokoládétengerben fuldoló lány képe utáni attrakciós montázs a katyni tömegsír feltárásáról készült dokumentum-felvételekkel.³⁰⁰

Ez a jelenet mindazonáltal a politikakritika ironikus kommentárja, amennyiben a film médiumát és a képrögzítés technikáját is bírálja, nem csupán az általuk bemutatott világot. Makavejev a maga filmjét is a közönséget megvezető médiaüzlet kontextusába helyezi azáltal, hogy – már a nyitánytól kezdve – folyamatosan reflektál magára a médiaüzletre, a zárlatban pedig a film médiumát tematizálja. A fokozott önreflexivitás a *Nashville*-nek is sajátja: Altman Makavejevhez hasonlóképpen jár el, hiszen műve önmaga – vagyis a *Nashville* című film – hirdetéseként indul. Ezzel a megoldással Altman már a főcímben azon világ termékeként tételjezi a maga munkáját, amely világ kritikáját aztán megfogalmazza.

A fősodorbeli ideológiák melletti nyílt elköteleződés hiánya, az erős politikatudatosság, továbbá a politikakritikus attitűd ironikus kommentálásának gesztusa Makavejevet és Altmant egymás szellemi rokonává avatja. Nem arról van szó, hogy a *Sweet Movie* feltétlenül és közvetlenül hatott a *Nashville*-re (jóllehet ez sem kizárható), inkább arról, hogy Makavejev és Altman – ha más-más politikai, társadalmi, kulturális közegben is –, de sok szempontból hasonlóan reagált a hetvenes évek válságjelenségeire. A *Sweet Movie* és a *Nashville* viszonya azt illusztrálja, hogy a filológiai hatáskutatás szellemében értelmezendő – gyakran csupán történeti érdekességgként szolgáló – kapcsolatok mellett milyen erős párhuzamok találhatók a nemzetközi filmművészeti kommunikációban.

6.5.5. A *Nashville* utóélete

A *Nashville* a Hollywoodi Reneszánsz csúcspontja, mégis a legkevésbé előremutató film Altman korabeli munkái közül, legalábbis a hetvenes évek művészfilmes trendjeit, a filmművészeti változások főáramát tekintve. Az 1975-ös *Nashville* (továbbá az 1977-es *Három nő* és az 1978-as *Esküvő*) inkább lezár egy korszakot, míg Altman korábban készült filmjei (a 1970-es *M.A.S.H.*-től az 1974-es *Kaliforniai pókerpartiig*) egy újat előlegeztek meg. Altmannak – valamint a Hollywoodi Reneszánsz más rendezőinek – a revizionista műfajfilmjei a hetvenes évek második felétől a nemzetközi porondon megerősödő, a

³⁰⁰ Köztudott, hogy a Vörös Hadsereg egyik legszörnyűsebb rémtetteként elhíresült, Sztálin személyes parancsára 1940-ben végrehajtott akcióban a lengyel értelmiség és a katonaság vezérkarának teljes megsemmisítése volt a cél: tizenötezer (más források szerint húsz-negyvenezer) embert mészároltak le.



történetmondás és a műfajiság problematizálását vállaló középfajú művészfilm vagy szerzői közönségfilm (midcult) előzményei.

A *Nashville* azonban nem revizionista műfajfilm, mert a műfaja nehezen megjelölhető, illetve mert – ebből következően – műfaji kommentár alig található benne. Korábban a revizionista műfajfilm egyik fontos elemeként neveztem meg a műfaji kommentárokat, ezekhez pedig mindenekelőtt szükséges, hogy (1) a film műfaját – pontosabban a film struktúráját jelentősebb mértékben alakító, meghatározó műfajt, műfajokat – legalább megközelítőleg azonosítani tudjuk; továbbá, hogy (2) a korlátozott információközvetítés vagy más művészfilmes technikák ne erodálják a (beazonosított) műfaj alapjait. Utóbbit azért kell hangsúlyozni, mert a művészfilmben – kivált a modern művészfilmben – tudvalevőleg nem ritka a műfaji szerkezeteknek a műfaji jelleg meggyengítése melletti használata. Antonioni *Nagyítása* például, jóllehet a krimi és a thriller elemeivel él, nem tekinthető bűnügyi filmnek, hiszen – mint Bordwell megjegyzi – „túl kevés információval szolgál ahhoz, hogy a főhőst vagy a nézőt képessé tegye a rejtély megoldására”³⁰¹; Jan Troell *A farmer felesége* című filmje pedig a lélektani sokrétűségével – a történet XIX. századba helyezése és az autentikus vadnyugati díszletek ellenére – inkább emlékezet a bergmani kamaradrámákra, mint a klasszikus (vagy akár revizionista) westernekre.

A *Nashville* az európai modernista paradigmához sokkal közelebb áll, mint a revizionista műfajfilmekhez, ezért lehet a formaépítő törekvések betetőzője a Reneszánszban, egyúttal ezért zsákcás film. És nem csupán az amerikai, hanem a nemzetközi viszonylatokat tekintve is zsákcás. A történetmesélés (újra)legitimizálódásának és a műfajiság problematizálásának a hetvenes évek derekán felerősödő tendenciái nem kedveztek a *Nashville* által reprezentált formaépítésnek – még az európai művészfilmben sem.

A Hollywoodi Reneszánszban kiteljesedő, majd a hetvenes évek derekán halódásnak induló műfaji revizionizmus viszont a posztmodernben új impulzusokat kapott: Európa bevonása nyomán térben, a kortárs tendenciák megalapozásaként pedig időben is kiterjedt a hatóköre.

6.6. A Hollywoodi Reneszánsz és a midcult

A midcult vizsgálatakor a Dwight Mac Donald *Masscult and Midcult* (1960) című munkájában közzétett téziseket is felhasználó Umberto Eco-t követem. Eco alapos elemzésnek veti alá Mac Donald gondolatait.³⁰² Nem osztja Mac Donald elitizmusát, jóllehet ez tőle sem áll távol, legalábbis az avantgárd (értsd: „a szó általános értelmében mint felfedező és

³⁰¹ David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. p. 67.

³⁰² Umberto Eco: *A rossz ízlés struktúrája* (ford.: Szabó Győző). In: Uő.: *A nyitott mű*. Budapest: Gondolat, 1976. pp. 201–270.

leleményfunkciójú művészet”³⁰³) értékteremtő jellegének nyomatékosítása, illetve a midcult – ehhez képest – alantasabb minőségének hangsúlyozása ezt sugallja. Mac Donald szerint a midcult jellemzői a következők: „1. avantgarde eljárásokat vesz kölcsön, és ezeket egy mindenki számára érthető és élvezhető üzenet előrecsomagolásához alkalmazza; 2. ezeket az eljárásokat akkor használja fel, amikor már közismertek, elterjedtek, elcsépeltek, azaz elhasználtak; 3. úgy építi fel az üzenetet, mint hatások kiváltóját; 4. úgy adja el, mint Művészetet; 5. megnyugtató a fogyasztót, meggyőzi arról, hogy a kultúrával találkozott, és így a fogyasztó nem aggályoskodhat tovább.”³⁰⁴

Mac Donald és Eco írásainak megszületése óta a korábban lesajnált midcult presztízse nőtt valamelyest. Nem utolsósorban azért, mert a kultúra kettéosztottsága ma kevésbé meghatározó, mint egykor volt, elit- és tömegkultúra kevésbé riválisai, inkább szövetségesei egymásnak. Napjaink teoretikusa megengedőbb a midculttal szemben, mint akár Mac Donald, akár Eco volt: „A midcult a könnyen fogyasztható, mégis kiváltságos élmény igényén alapul – írja Király Jenő. – [...] A midcult a tömeg számára az elitkultúrát, az elit számára a tömegkultúrát pótolja.”³⁰⁵

A filmben a midcult rangjának megnövekedése nem volt független a revizionizmustól. A hollywoodi revizionista műfajfilm ugyan bizonyos politikai, intézményi és művészi együtthatók okán lehanyaglott a hetvenes évek derekán³⁰⁶, mégsem tűnt el, sőt a modernizmus visszaszorulásának következményeképpen jelentős pozíciókat nyerő midcult film előképévé vált. Kivált az Egyesült Államokban lett az, de a hatása Európában is érzékelhető volt, elég olyan alkotók munkáira utalni, mint Rainer Werner Fassbinder vagy Wim Wenders.

Korunk művészfilmesei gyakran lemondanak az idősíkokat váltogató, nem lineáris, a szerzői szubjektivitást közvetlenül érvényesítő elbeszélésmódról, és hagyományosabb, egyenes vonalú, realisztikus motivációjú játékfilmeket készítenek. A midcult megerősödését kettős tendencia tette lehetővé: a művészfilm professzionalizálódása, illetve a tömegfilm artisztikumának növekedése.³⁰⁷ Előbbi folyamat inkább az európai film átalakulását segítette elő (másoké mellett Szabó István vagy Bernardo Bertolucci művei példázzák ezt), utóbbi inkább az amerikai mozira volt jellemző.

Az európai művészfilmben a midcult térhódítása a modern formák meggyengülésével, Hollywoodban viszont azok megerősödésével – pontosabban azok *inspirációjának* a megerősödésével – állt összefüggésben. Míg a művészfilm professzionalizálódása a hetvenes

³⁰³ ibid. p. 210.

³⁰⁴ ibid. p. 220.

³⁰⁵ Király Jenő: *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok, archetípusok a filmkultúrában*. Budapest: Korona kiadó, 1998. p. 230. és 232.

³⁰⁶ Ezekről az utolsó fejezetben ejtek szót.

³⁰⁷ cf.: Király Jenő: *Mágikus mozi*. p. 231.

években indult meg az európai filmben, a tömegfilm artisztikumának növekedése ennél korábban, a hatvanas években kezdődött Hollywoodban. A folyamat a Hollywoodi Reneszánszban indult, és olyan alkotók életművében folytatódott, mint Joel Coen, Steven Soderbergh vagy David Lynch (jellemzően az amerikai posztmodernisták közül a pályáját a legkorábban kezdő Lynch első nagyjátékfilmje, az 1976-ban született *Radírfej* még inkább modern film volt).

A műfaji szerkezeteket lelkesen szétszerelő és újrakonstruáló amerikai és európai posztmodernisták az elődjeiket ismerték fel a revizionista műfajfilmekben, kivált Altmanban és Kubrickban, ha társadalmi elkötelezettségüket nem is osztották feltétlenül. A *Brewster McCloud* nélkül másképp nézne ki a *Pee-Wee nagy kalandja*, a *Tolvajok, mint mi* nélkül a *Kutyaszorítóban*, a *Hosszú búcsú* nélkül a *Nagy Lebowski*, a *Három nő* nélkül a *Mulholland Drive*, a *Kis Nagy Ember* nélkül a *Halott ember*, a *Point Blank* nélkül az *Amerikai vérbosszú*, továbbá a *Gyilkos túra*, a *Taxisofőr* és a *Mechanikus narancs* nélkül a *Ponyvaregény*. A *Nashville* inspirációja igen sokrétű, ámde indirekt: nem is ez a film, inkább a leleményeit a kilencvenes évek viszonyai között újragondoló – bizonyos értelemben aprópénzre váltó – *Rövidre vágva* ösztönzött olyan alkotókat, mint Paul Thomas Anderson (*Magnólia*), Paul Haggis (*Ütközések*), Todd Field (*Apró titkok*) vagy Todd Solondz (*A boldogságtól ordítani; Helyzetek és gyakorlatok*).

Hatások, visszahatások és kereszthatások bonyolult játéka figyelhető tehát meg az ötvenes évek végétől a nyolcvanas évek elejéig Európa és Hollywood között. Az európai modernizmus több szárnyában (mindenekelőtt a francia újhullámban) a klasszikus (hollywoodi) műfajokat használták fel az alkotók, majd nem sokkal később az újhullámok eredményeit (is) újragondolva született meg a Hollywoodi Reneszánsz – amelynek (részleges) inspirációjára alakult át az európai művészfilm a hetvenes évek derekától.

7. ÖSSZEGZÉS HELYETT

7.1. A műfaji revizionizmus hatóköre a Hollywoodi Reneszánszban

A hollywoodi film kivirágzása nem tartott sokáig. Néhány évre az alkotók olyan szabadságot kaptak, amelyet utoljára a tizes években és a húszas évek első felében élveztek, de „a rendezők uralma” hamar véget ért, és 1972-től a producerek kezdték szűkebbre venni a gyeplőt. A hetvenes évtized derekán már több mértékadó kritikus arról cikkezett, hogy az új típusú hollywoodi film nem találja meg az utat a közönséghez, Pauline Kael egyenesen az új film halálát jósolta.³⁰⁸ Igaza lett. Talán nem véletlen, hogy a Hollywoodi Reneszánszbeli formaépítést csúcsra járató – egyúttal a Reneszánszot búcsúztató – *Nashville*, illetve az új, a posztklasszikus korszak origójának tekinthető *Cápa* premierje ugyanabban a hónapban, 1975 júniusában volt.³⁰⁹

Ha meg akarjuk vonni a Hollywoodi Reneszánsz mérlegét, és meg kívánjuk fejteni, hogy milyen okok játszottak szerepet a műfaji revizionizmus fősodorbéli pozícióvesztésében, akkor első lépésként statisztikai fejtegetésekbe kell bocsátkoznunk: a revizionizmus hatókörébe tartozó filmek számát kell megbecsülnünk, illetve a filmek sikerességét kell feltérképeznünk.

A Hollywoodi Reneszánsz alatt évente átlagban kétszázötven–kétszáznyolcvan hazai gyártású filmet mutattak be az Egyesült Államokban, a hetvenes évtized derekától azonban kevesebb lett a premierek száma: 1975-ben csökkent először kettőszáz alá, és az évtized második felében állandósult az évenkénti százhetven–százkilencven bemutató.³¹⁰ A filmek hozzávetőleg ötvenöt–hatvanöt százalékát hollywoodi stúdiók gyártották és/vagy mutatták be.

A bevételi adatok szerint a műfaji revizionizmus kezdetben jó üzletnek bizonyult. 1967 és 1969 között rendre szerepeltek a sikerfilmek között revizionista művek, számos közülük egyenesen az év legnagyobb profitot hozó filmje volt (a *Diploma előtt* és a *Bonnie és Clyde* 1967-ben; a *2001: Űrodüsszeia* és a *Bob & Carol & Ted & Alice* 1968-ban; a *Szelíd motorosok*, az *Éjjeli cowboy* és a *Butch Cassidy és a Sundance Kölyök* 1969-ben). Még 1970-ben is az év harmadik legsikeresebb mozija revizionista műfajfilm volt (a hárommillió-ötszázezer dollárból készült *M.A.S.H.* közel harminchétmilliót hozott³¹¹), igaz, ettől az évtől

³⁰⁸ cf.: Peter Biskind: *Easy Riders, Raging Bulls*. pp. 281–282.

³⁰⁹ A *Nashville*-t 1975. június 11-én, a *Cápát* június 20-án mutatták be.

³¹⁰ David A. Cook: *Lost Illusions*. p. 492.

³¹¹ Mostantól a bevételek jelzésére az Egyesült Államokban legelfogadottabb mutató, az ún. Domestic Film Rental adatait használom. A Domestic Film Rental közel sem azonos a bruttó bevétellel: az észak-amerikai (kanadai és Egyesült Államokbeli) bruttó mozibevétel azon része, amelyet a mozisok átutálnak a forgalmazó(k)nak a *maguk százalékának*, az *adóknak* és a *mozi működési költségének* a levonása után. A gyártási költségekkel kapcsolatos adatok az Internet Movie Database-ről (www.imdb.com) származnak, a Domestic Film Rental adatai pedig David A. Cook könyvéből valók (*Lost Illusions*. pp. 497–505.)

már kezdtek erőre kapni a klasszikus elbeszélőmóddal dolgozó filmek (a két legsikeresebb produkció a *Love Story* és az *Airport*).

1970 és 1975 között a legjelentősebb bevételt hozó filmek csaknem mindegyike klasszikus építkezésű volt: 1971-ben a *Hegedűs a háztetőn*, a *Billy Jack* és a *A francia kapcsolat*, 1972-ben a *Keresztapa*, a *Poseidon-katasztrófa* és a *Mi van, doki?*, 1973-ban *Az ördögűző*, a *nagy balhé* és az *American Graffiti*, 1974-ben a *Pokoli torony*, a *Fényes nyergek* és a *Földrengés*, 1975-ben a *Cápa*, a *Száll a kakukk fészkére* és a *Rocky Horror Picture Show*, 1976-ban pedig a *Rocky*, a *Csillag születik* és a *King Kong* volt a legsikeresebb mozi Észak-Amerikában.

Ugyanakkor még ebben az időszakban is (tehát 1970 és 1975 között) számos olyan – jórészt szerényebb költségvetésű – revizionista műfajfilm készült, amely profitot termelt. Ilyen volt például az *Öt könnyű darab* (gyártási költség: másfélmillió dollár, bevétel: kilencmillió dollár), a *Mechanikus narancs* (gyártás: kétmillió, bevétel: tizenhétmillió-ötszázezer), *Az utolsó mozielőadás* (gyártás: egymillió-háromszázezer, bevétel: tizennégymillió), a *Testi kapcsolatok* (gyártás: kétmillió, bevétel: tizenkétmillió), a *Gyilkos túra* (gyártás: kétmillió, bevétel: tizenkétmillió), *A szökés* (gyártás: hárommillió-háromszázezer, bevétel: tizennyolcmillió-négyszázezer), a *Kabaré* (gyártás: hatmillió, bevétel: húszmillió), a *Cowboyok* (gyártás: hatmillió, bevétel: hétmillió), *Az elnök emberei* (gyártás: nyolcmillió-ötszázezer, bevétel: harmincegymillió), a *Taxisofőr* (gyártás: egymillió-háromszázezer, bevétel: tizenegymillió-hétszázezer). Még arra is akadt példa ebben az időszakban, hogy egy revizionista műfajfilm *felújítása* termelt bevételt: a tizenegymillió dollárból készült *2001: Űrodüsszeia* 1968-ban huszonnégymilliót hozott, majd az 1972-es újrabemutató alkalmával újabb öt és félmillió.³¹²

Ha a húsz legsikeresebb filmet nézzük meg évenkénti bontásban az 1970 és 1975 közötti időszakban, azt találjuk, hogy a legkísérletezőbb revizionista filmek jobbára hiányoznak a listáról: Altman-mű például a *M.A.S.H.* kivételével nincs a sikerfilmek között, és hiányzik – többek között – a *bérmunkás*, a *Kétsávos országút*, *Az utolsó mozifilm*, a *Magánbeszélgetés* vagy a *Parallax-terv* is. Mivel ezek a kísérletezőbb darabok nem hoztak bevételt, érthető, hogy fel kellett hagyniuk a rendezőknek a hasonló filmekkel, az azonban nem teljesen világos, hogy miért kellett a revizionista műfajfilmnek – a kevésbé kísérletezőeknek is – csaknem egészében eltűnnie a hetvenes évtized második felében. Annál is inkább érthetetlen ez, hiszen – mint láttuk – számos revizionista műfajfilm még az 1974–1975 közötti időszakban is profitot termelt.

³¹² A *2001: Űrodüsszeia* a pszichedelikus élményt kínáló csillagkapu-epizód miatt lett újra felettébb népszerű az ellenkultúrális mozgalmak megmaradt hívei, illetve a bizonyos ajzószerre fogékony nézők előtt.

7.2. Harmadik típusú találkozások: a posztklasszicizálódás attraktivitása

Az új típusú film kiszorulása a fősodorból nem az évtized derekán kezdődött, hanem már 1970-ben, mégpedig a nagyobb költségvetésű, de financiálisan sikertelen produkciókkal. Az olyan, nagyobb büdzsájú revizionista műfajfilmek, mint *Kis Nagy Ember* vagy *A 22-es csapdája* bukása arra intették a producereket, hogy a revizionizmusnak inkább a kisköltségvetésű filmekben juttassanak szerepet.³¹³ Jellemző eset Coppoláé, aki eredetileg a modern film előtti tisztelgésként képzelte el a *Keresztapát*, azonban az efféle luxust 1972-ben már nem engedték meg neki, és egy tartalékdirektort osztottak mellé a forgatásra, hogy rögvest lecserélhessék, ha eltérne a stúdió koncepciójától.

A revizionizmus térvesztése – csakúgy, mint néhány évvel korábban a megszületése és megerősödése – politikai, intézményi és művészi okokkal egyaránt magyarázható. Az 1975 utáni politikai konszolidálódás erősen meggyengítette, illetve megkérdőjelezte azt a kritikai attitűdöt, amely a revizionizmus motorja volt, így sorra ellehetetlenültek a válságidőszak politikatudatos rendezői: Penn alig forgatott, Frankenheimer karrierje zsákutcába futott, Pakula mind súlytalanabb filmeket készített. A Hollywoodi Reneszánsz alkotói közül Altman karrierje sínylette meg legjobban a változásokat, a rendező mélyrepülése különösen látványos volt: a hetvenes–nyolcvanas évek fordulójától – a Fox-szerződés felmondásától – már senki nem kíváncsi rá Hollywoodban.³¹⁴

A politikai klíma megváltozása mellett a revizionizmus térvesztésében szerepet játszottak bizonyos művészi okok is. Egyrészt az évtized derekára a revizionizmus számára művészi muníciót szállító európai modernizmus lendülete elenyészett, másrészt az ortodoxia megerősítette a hadállásait Hollywoodban. Ezután a mást és újat akarás szándéka inkább a margón érvényesülhetett.

Annál is inkább, mert a hetvenes évek mozi-fenegyerekei új irányt jelöltek ki: okultak a revizionizmus túlzásaiból, és sokat feladtak szerzői ambícióikból. Az új-hollywoodi film mégsem egyszerűen a klasszikus feltámasztását jelentette. A *movie bratek* a klasszikus elbeszélésmódot az Álomgyár idősebb rendezői által nem értett új európai és távol-keleti

³¹³ A *Kis Nagy Ember* tizenötmillió dollárból készült, és ugyanennyit hozott, *A 22-es csapdája* büdzséje tizennyolcmillió volt, de ennek csak a felét termelte meg.

³¹⁴ Altman a *Popeye* (1980) után megváltik produkciós cégétől, a Lion's Gate-től, és vegetál. Egyetlen stúdiófilmet készít az évtizedben. 1983-ban az MGM számára leforgatja a korban divatos tinifilmek paródiáját, az *O.C. és Stiggset*, amit csak négy évre rá mutatnak be maroknyi moziban, majd a videópiacra számúzik. Ezután Altman – akárcsak a hatvanas években – a televíziónak dolgozik, illetve független stúdióknak forgat. A nyolcvanas évek sikerültebb művei szolid kamaradarabok, mint Sam Shepard háromszereplős színművének adaptációja (*Szerelembolondja*) vagy az egyetlen (!) szereplőt – a Watergate-botránytól szorongatott, lemondást fontolgató Nixont – mozgató *Titkos méltóság*. Az 1984-es *Titkos méltóság* és a közvetlenül előtte készült, vietnami bevetésre váró katonák végtelenített dialógusaiból álló *Ejtőernyősök* paradigmatis film, témájuk azt mutatja, hogy Altman jó ideig nem tudott elszakadni a számára diadalmas hetvenes évektől.

filmből, valamint lenézett autósmozi-műfajokból és az exploitationból³¹⁵ kölcsönzött elemekkel dúsították fel, így a legkülönbözőbb filmtörténeti hatásokat gyúrták egybe.

Mindeközben a narratív szerkezetek egyszerűsítésével, az objektív és szubjektív realista műveleti sémák korlátozottabb alkalmazásával, továbbá a műfaji kommentárok visszafogásával a hatvanas–hetvenes évtizedfordulóhoz képest konzervatív fordulatot hajtottak végre. Jóllehet a posztklasszikus hollywoodi film sokat köszönhetett a Hollywoodi Reneszánszban folytatott kísérleteknek, mégis alapvetően az óhollywoodi tradíció örököse volt. Nyelvében merített a Hollywoodi Reneszánszban intézményesült megoldásokból (kézikamera-használat; a hagyományos vágástechnika hosszú beállításokra, illetve gyorsmontázsra cserélése; sok szubjektív plán alkalmazása; a háttérvetítés kiiktatása; lassítások, képkimerevítések stb.), elbeszélésmódja azonban a klasszikus képletet követte. Leegyszerűsítve annyi történt, hogy Hollywood a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején belakmározott a filmtörténeti hagyományból, majd ennek egyes elemeit megemésztette, másokat kivetett magából. A fenegyerekek fellépése egyszerre jelentette a Hollywoodi Reneszánszban elért eredmények konszolidálását és eltékozlását – a Reneszánsz alkotói inkább éltek, Új-Hollywood rendezői inkább visszaéltek a különböző filmtörténeti eredményekkel. Bolond Pierrot Hollywoodba ment, de (ott is) hamar elmagányosodott.

Az elsősorban Spielberg és Lucas munkáival fémjelezhető posztklasszikus hollywoodi film egyes teoretikusok szerint annak köszönhetette sikereit, hogy visszavezette a mozit ősforrásához, ahhoz az időszakhoz, amikor a mozgókép még minden intellektuális tartalmat kizáró attrakció volt, és a nézők elvarázslását, megbabonázását célozta, a csodára csodálkozás örömét nyújtotta. „Világos, hogy bizonyos értelemben a közelmúlt látványfilmjei újra megerősítették a stimulációhoz és a karneváli felvonulásokhoz kötődő gyökereiket, a talán Spielberg–Lucas–Coppola-féle effektmozin keresztül” – írja Tom Gunning.³¹⁶ Kivált a *Harmadik típusú találkozások* képei és az *Indiana Jones*-mozik látványosságai szolgálnak érveket e nézet mellett.

A posztklasszikus attrakciós moziban a revizionizmus szubjektivizmusának és kommentárjainak nincs helye, a hetvenes évek végén egy rendező, Francis Ford Coppola mégis megkísérelte a lehetetlent. Az *Apokalipszis*, most szemlélhető úgy is, mint a revizionista műfajfilm és posztklasszikus attrakciós mozi közös nevezőre hozását megcélzó

³¹⁵ „Autósmozi-műfajok” és exploitation megkülönböztetését az inkolja, hogy számos, nagyobb presztízsű független stúdió is készített szerényebb költségvetésű, fiataloknak szóló, és elsősorban autósmozikban vetített filmet (elég csak az egyik legjelentősebb független műhely, a Stanley Kramer Company Columbia által forgalmazott *A vad* című produkciójára gondolni).

³¹⁶ Tom Gunning: *Az attrakció mozija. A korai film, nézője és az avantgárd* (ford.: Kaposi Ildikó). In: Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Palatinus, 2004. pp. 302–303.

vállalkozás. Nagyszabású, heroikus, ám eleve kudarcra ítélt vállalkozás. Csoda, hogy az *Apokalipszis, most* egyáltalán elkészült, de megszületésével nem a revizionizmus adaptálhatóságát igazolta, ellenkezőleg: Coppola zseniális kudarc a revizionista és a posztklasszikus szemlélet ellentmondásaira világított rá.³¹⁷ Az *Apokalipszis, most* nem egy új korszak hajnalát, hanem egy régi alkonyát jelezte, ellentétben a vele sok tekintetben rokon *2001: Űrodüsszeiá*val (a két filmet kivált a gyenge narratív szál és a látványosság-elemek túlhatalma miatt lehet párhuzamba állítani).³¹⁸

A hetvenes évek második felétől a posztklasszikus attrakciós mozi diadalmenete jelentős intézményi változásokat eredményezett, és ezek szintén nem kedveztek a revizionizmusnak. Az amerikai film máig nem heverte ki azt a kataklizmát, amelyet a *Cápa* bemutatása idézett elő. A *Cápa* az első hétvégén nyolcmillió dollárt hozott (az észak-amerikai nettó bevétel közel százharmincmillió lett), és ez végérvényesen rádöbbsentette a stúdiókat, hogy micsoda távlatokkal kecsegtethetnek a szuperprodukciók.³¹⁹ Spielberg *Cápája* az egész amerikai mozit lenyelte, ugyanis a stúdiómogulok szemében ettől kezdve még kevésbé számítottak értékesnek a csekély profitot hozó filmek, és felértékelődtek a gigantikus bevételeket ígérő nagy költségvetésű projektek. Ezzel magyarázható, hogy a hetvenes évek derekán csökkent a hollywoodi stúdiók produktivitása. A stúdiófőnökök kevesebb, de drágább filmekben kezdtek gondolkodni, és legelőször is a szolidabb profittal kecsegtető revizionista műfajfilmeket rostálták ki éves tervezeteikből.

A szuperprodukciók felértékelődését segítette, hogy a hetvenes évektől – kivált annak második felétől – egy-egy film már nem csupán a moziban és a kereskedelmi vagy közszolgálati televízióban, hanem új forgalmazási piacokon is hasznot hajthatott: videón és a fizetőtévéken, nem beszélve a merchandisingről. A hetvenes évek derekától a stúdiók a különböző forgalmazási piacok összevonására és fokozott kiaknázására tettek erőfeszítéseket, az új-hollywoodi korszak tehát nem csupán a filmek formáját alakította át, hanem értékesítési technikáikat is. Az integrációra épülő marketingstratégiák néhány éven belül megtermették gyümölcseiket, sőt idővel a mozbemutató a másodlagos forgalmazási piacok promóciós eszközévé vált. A hetvenes évek végére a statisztikákat alaposan átírták Hollywood új urai, ekkorra a világ tíz legnagyobb bevételt hozó filmjét a fenegyerekek valamelyike készítette.

³¹⁷ Köztudott, hogy a film többször veszélybe került a forgatás során, és csak a rendező kivételes elszántsága mentette meg. Coppola nagy árat fizetett ezért: a zsenije kiapadt, a nyolcvanas–kilencvenes években jobbára tucatmozikat jegyzett.

³¹⁸ cf.: Geoff King: *Spectacular Narratives. Hollywood in the Age of the Blockbuster*. London–New York: I.B. Tauris Publishers, 2000. pp. 126–132. (Ezen belül különösen: pp. 128–129.)

³¹⁹ Egyes szakírók is blockbusterként emlegetik a nagy költségvetésű filmeket, helytelenül, hiszen nem minden ilyen film nyereséges, nem mindegyik bombasiker. Célszerűbb hát más megnevezést keresni, a Thompson és Bordwell által *A film történetében* használt *megapic* elnevezés például használhatónak tűnik. Egy megapic lehet sikeres és lehet sikertelen, a „bukott blockbuster”: önellentmondás.

A hatvanas évek második felében bejárta a nemzetközi sajtót néhány fotó, amely a Los Angeles-i Lee-hegyen lévő nevezetes, 1923-ban felállított Hollywood Sign, az Álomgyár márkajelét jelentő betűegyüttest szokatlan formában mutatta: a panorámába belerondító betűk szakadozottak, koszlottak-foszlottak voltak, mintha a világ egykor volt filmfővárosának pusztulását hirdették volna. Hollywood a megsemmisülés szélére került, és többen azt jósolták, hogy hamarosan bezárja kapuit. Nem így történt, Hollywood, többek között az európai filmnek hála, feltámadt. Jelképes, hogy 1978-ban, az Álomgyár megalapításának 75. évfordulóján a vandál kezek pusztításai és egy gyűjtögetés nyomán megrongálódott Hollywood Sign betűit rozsdamentes acélból és betonból öntötték ki. Az új betűk sérthetetlenek, dacolnak az elemekkel és ellenállnak az ártó kezeknek – azt jelzik, hogy Hollywood makacsul őrzi világhatalmi pozícióját, és nem enged a riválisoknak.

8. IRODALOMJEGYZÉK

- Antal István: *Egy filmes újságíró: Robert Altman*. Filmkultúra, 1982/5. pp. 67–84.
- Antonioni, Michelangelo: *Írások, beszélgetések*. Budapest: Osiris, 1999.
- Aristarco, Guido: *A nouvelle vague négyszáz csapása* (ford.: Marx József). In: Uő.: *Filmművészet vagy álomgyár. A mai nyugati filmművészet*. Budapest: Gondolat, 1970. pp. 321–376.
- Báron György: *Alászállás az alvilágba. A vertikális mozgások jelentősége Hitchcock Psychójában*. Metropolis, 2004/1. pp. 18–42.
- Barthes, Roland: *A szerző halála* (ford.: Babarczy Eszter). In: Uő.: *A szöveg öröme*. Budapest: Osiris, 2001. pp. 50–55.
- Baudrillard, Jean: *A szimulákrum elsőbbsége* (ford.: Gángó Gábor). In.: *Testes könyv I*. Szeged: Irodalomelméleti csoport, 1996. pp. 161–194.
- Baxter, John: *Stanley Kubrick* (ford.: Simon Vanda). Budapest: Osiris, 2003.
- Bazin, André: *A neorealizmus esztétikája* (ford.: Hollós Adrienne). In: Uő.: *Mi a film?* Budapest: Osiris, 1995. pp. 367–464.
- Bergendy Péter: *Az orvos válaszol*. Filmkultúra, 1989/4. pp. 59–63.
- Berkes Ildikó: *A western*. Budapest: Gondolat, 1986.
- Bignell, Jonathan: *A részlettől a jelentésig. A Sívár vidék és a mozgóképi artikuláció* (ford.: Aponyi Noémi). <http://apertura.hu/2008/osz/bignell> (Utolsó letöltés: 2008.11.22.)
- Bikácsy Gergely: *Bolond Pierrot moziba megy*. Budapest: Héttorony–Budapest Film, 1992.
- Bikácsy Gergely: *Wajda szemtől szemben*. Budapest: Gondolat, 1975.
- Bíró Yvette: *Időformák*. Budapest: Osiris, 2005.
- Bíró Yvette: *Írónia: igazi szabadság!* In: Uő.: *A rendetlenség rendje: film/kép/esemény*. Budapest: Cserépfalvi, 1996. pp. 122–128.
- Biskind, Peter: *Easy Riders, Raging Bulls. How the Sex 'n' Drugs 'n' Rock 'n' Roll Generation Saved Hollywood*. London: Bloomsbury, 1999.
- Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben* (ford.: Pócsik Andrea). Budapest: Magyar Filmintézet, 1996.
- Bordwell, David–Staiger, Janet–Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London and New York: Routledge, 2004 (first published in 1985).
- Bordwell, David–Thompson, Kristin: *A film története* (ford.: Módos Magdolna). Budapest: Palatinus, 2007.
- Bordwell, David–Thompson, Kristin: *Tér és elbeszélés Ozu filmjeiben* (ford.: Czifra Réka–Roboz Gábor). Metropolis, 2008/1. pp. 20–41.
- Buckland, Warren–Elsaesser, Thomas: *Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis*. New York: Oxford University Press, 2002.
- Burch, Noël: *A Nana avagy a tér két fajtája* (ford.: Czirják Pál). Metropolis, 2008/1. pp. 10–18.
- Burch, Noël: *A véletlen és funkciói* (ford.: Mester Tibor). In: Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Palatinus, 2004. pp. 229–248.
- Buscombe, Edward: *Cinema Today*. London: Phaidon, 2003.
- Carr, Steven Alan: *From "Fucking Cops!" to "Fucking Media". Bonnie and Clyde for a Sixties America*. In: Friedman, Lester D. (ed.): *Arthur Penn's Bonnie and Clyde*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. pp. 70–100.
- Casetti, Francesco: *Filmelméletek 1945–1990* (ford.: Dobolán Katalin). Budapest: Osiris, 1998.
- Ciment, Michel: *Valóság és látomás. John Boorman*. Filmvilág, 1987/2. pp. 46–52.

- Cook, David A.: *Auteur Cinema and the "Film Generation" in 1970s Hollywood*. In: Lewis, Jon (ed.): *The New American Cinema*. Durham and London: Duke University Press, 1998. pp. 11–37.
- Cook, David A.: *Lost Illusions. American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970–1979*. New York: Charles Scribner's Sons, Macmillan Library Reference USA, 2000.
- Corrigan, Timothy: *Auteurs and the New Hollywood*. In: Lewis, Jon (ed.): *The New American Cinema*. Durham and London: Duke University Press, 1998. pp. 38–63.
- de Man, Paul: *Az irónia fogalma*. In: *Esztétikai ideológia* (ford.: Katona Gábor). Budapest: Janus–Osiris, 2000. pp. 175–203.
- Deleuze, Georges: *A mozgás-kép* (ford.: Kovács András Bálint). Budapest: Osiris, 2001.
- Deleuze, Georges: *Az idő-kép* (ford.: Kovács András Bálint). Budapest: Palatinus, 2008.
- Eco, Umberto: *A rossz ízlés struktúrája* (ford.: Szabó Győző). In: Uő.: *A nyitott mű*. Budapest: Gondolat, 1976. pp. 201–270.
- Elsaesser, Thomas: *American Auteur Cinema*. In: Elsaesser, Thomas–Horwath, Alexander–King, Noel (eds.): *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004. pp. 37–72.
- Elsaesser, Thomas: *The Pathos of Failure: American Film in the 1970s. Notes on the Unmotivated Hero*. In: Elsaesser, Thomas–Horwath, Alexander–King, Noel (eds.): *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004. pp. 279–292.
- Feuer, Jane: *Az önreflexív musical és a szórakoztatás mítosza* (ford.: Szabó Gabriella). Metropolis, 2008/3. pp. 26–38.
- Foucault, Michel: *Mi a szerző?* (ford.: Erős Ferenc és Kicsák Lóránt). In: Uő.: *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Debrecen: Latin Betűk, 2000. pp. 119–145.
- Fussell, Paul: *Osztálylétrán Amerikában* (ford.: Bartos Tibor). Budapest: Európa könyvkiadó, 1987. (Modern Könyvtár 561.)
- Gelmin, Joseph (ed.): *The Film Director as Superstar: Kubrick, Lester, Mailer, Nichols, Penn, Polanski, and Others*. New York: Doubleday, 1970.
- Grodal, Torben: *A fikció műfajtipológiája* (ford.: Ragó Anett). In: Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Palatinus, 2004. pp. 320–355.
- Gunning, Tom: *Az attrakció mozija. A korai film, nézője és az avantgárd* (ford.: Kaposi Ildikó). In: Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Palatinus, 2004. pp. 292–303.
- Gustafsson, Henrik: *Out of Site: Landscape and Cultural Reflexivity in New Hollywood Cinema 1969–1974*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2008.
- Györffy Milkós: *Antonioni szemtől szemben*. Budapest: Gondolat, 1980.
- Hans C. Blumenberg: *Az Új Hollywood*. In: Filmtudományi Szemle, 1979: *Hollywood, I. rész. Története és reneszánsza* (szerk. és ford.: Berkes Ildikó). Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum. pp. 78–98.
- Hicks, Neill D.: *The Terror within Thriller Film*. Studio City: Michael Wiese Productions, 2002.
- Hoberman, J.: *Nashville Contra Jaws, Or "The Imagination of Disaster" Revisited*. In: Elsaesser, Thomas–Horwath, Alexander–King, Noel (eds.): *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004. pp. 195–222.
- Jacobs, Diane: *Hollywood Renaissance*. South Brunswick and New York: A.S. Barnes & Co.–London: The Tantivy Press, 1977.
- Kael, Pauline: *For Keeps*. New York: Dutton, 1994.
- Kagan, Norman: *American Sceptic: Robert Altman's Genre-Commentary Films*. Ann Arbor: Pierian Press, 1982.

- Christian Keathley: *Trapped in the Affection Image. Hollywood's Post-traumatic Cycle (1970–1976)*. In: Elsaesser, Thomas–Horwath, Alexander–King, Noel (eds.): *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004. pp. 294–308.
- King, Geoff: *New Hollywood Cinema. An Introduction*. London–New York: I.B. Tauris Publishers, 2002.
- King, Geoff: *Spectacular Narratives. Hollywood in the Age of the Blockbuster*. London–New York: I.B. Tauris Publishers, 2000.
- Király Jenő: *Frivol műzsa. A tömegfilm sajátos alkotásmódja és a tömegkultúra esztétikája*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993.
- Király Jenő: *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok, archetípusok a filmkultúrában*. Budapest: Korona kiadó, 1998.
- Király Jenő: *Mozifolklór és kameratöltőtoll. A populáris filmkultúra elméletéhez*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1983.
- Kocsis Ágnes: *Ha mindenki jól játszik a zenekarban, akkor gyönyörű lesz a koncert. Interjú Zsigmond Vilmossal*. <http://www.filmkultura.hu/2003/articles/profiles/zsigmondv.hu.html>. (Utolsó letöltés: 2008.06.01.)
- Kolker, Robert: *A Cinema of Loneliness. Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. Oxford: University Press, 2000.
- Kornis Mihály: *Az Apokalipszis diszkrét bája. A nagy zabálás*. In: Uő: *A félelem dicsérete*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989.
- Kovács András Bálint: „Öntudatlan rétegek”. *Ábrázolási konvenciók átalakulása a hetvenes évek magyar filmjeiben*. In: Uő.: *A film szerint a világ*. Budapest: Palatinus, 2002. pp. 183–239.
- Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm, 1950–1980*. Budapest: Palatinus, 2005.
- Kovács András Bálint: *Az eltűnés mestere. Antonioni és a modernitás*. Filmvilág, 2007/11. pp. 4–8.
- Kovács András Bálint: *Film és elbeszélés*. In: Uő.: *A film szerint a világ*. Budapest: Palatinus, 2002. pp. 7–84.
- Kovács András Bálint: *Metropolis, Párizs*. Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1992.
- Kovács András Bálint–Szilágyi Ákos: *Tarkovszkij. Az orosz film Sztalkere*. Budapest: Helikon, 1997.
- Kriston László: *Sose volt pénze közelképekre. Monte Hellman*. <http://www.magyar.film.hu/object.523fdcf7-35e6-4ecb-90ea-e2888a76c14c.ivy> (Utolsó letöltés: 2008.11.15.)
- Lev, Peter: *Conflicting Visions. American Films of the 70s*. Austin: University of Texas Press, 2000.
- Lukacs, John: *Az Egyesült Államok 20. századi története* (ford.: Zala Tamás). Budapest: Gondolat, 1988.
- Monaco, Paul: *The Sixties: 1960–1969. History of American Cinema. Volume 8*. New York–Detroit: Charles Scribner's Sons, 2001.
- Nánay Bence: *Meghalt a szerző. Éljen a szerző!* Metropolis, 2003/4. pp. 8–19.
- Neale, Steve: *Műfajkérdések* (ford.: Turcsányi Sándor). In: Nagy Zsolt (szerk.): *Tarantino előtt I*. Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 2000. pp. 12–44.
- Nowell-Smith, Geoffrey (szerk.): *Oxford Filmenciklopédia*. Budapest: Glória Kiadó, 1998.
- Pápai Zsolt: *Alfred Hitchcock Experimenta*. Filmvilág, 2005/2. pp. 13–15.
- Pápai Zsolt: *Halotti beszédek. Klasszikus gengszterfilmek*. Filmvilág, 2005/7. pp. 26–30.
- Pápai Zsolt: *Hollywood Dr. Frankensteinje. Tim Burton, a rémmesemondó*. Filmvilág, 1999/11. pp. 20–25.
- Pápai Zsolt: *Kísért a jövő (Ne nézz vissza!)*. Filmvilág, 2006/3. pp. 22–23.

- Pápai Zsolt: *Táncolni, gépfegyverszóra. John Woo portréjához*. In: Zalán Vince (szerk.): *Filmrendezőportrék*. Budapest: Osiris, 2003. pp. 339–352.
- Pápai Zsolt: *Thrillerhez öltözve (Brian DePalma rémképei)*. Filmvilág, 1999/1. pp. 36–39.
- Pautz, Michelle: *The Decline In Avarege Weekly Cinema Attendance 1930–2000*.
<http://org.elon.edu/ipe/pautz2.pdf> (Utolsó letöltés: 2008.11.13.)
- Penn, Arthur: *Making Waves: The Directing of Bonnie and Clyde*. In: Lester D. Friedman (ed.): *Arthur Penn's Bonnie and Clyde*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. pp. 11–31.
- Pye, Michael–Myles, Linda: *Mozi-fenegyerek*. Budapest: Gondolat, 1983.
- Ray, Robert B.: *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930–1980*. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- Rubin, Martin–Sherman, Eric (eds.): *The Director's Event: Interviews with Five American Film-makers*. New York: New American Library, 1969.
- Schwarzer, Mitchell: *Felemészti közeg. Architektúra Michelangelo Antonioni filmjeiben* (ford.: Roboz Gábor). Metropolis, 2008/2. pp. 30–41.
- Self, Robert T.: *The Modernist Art Cinema of Robert Altman*.
<http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/05/altman.html> (Utolsó letöltés: 2009.03.01.)
- Schatz, Thomas: *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: McGraw-Hill, 1981.
- Smith, Murray: *Theses on the philosophy of Hollywood history*. In: Neale, Steve–Smith, Murray (eds.): *Contemporary Hollywood Cinema*. London and New York: Routledge, 1998. pp. 3–20.
- Sontag, Susan: *Resnais Murielje*. In: Uő.: *A pusztulás képei*. Budapest: Európa könyvkiadó, é.n. (Modern Könyvtár 215.) pp. 225–227.
- Takács Ferenc: *A rend és a káosz*. Filmvilág, 2005/9. pp. 4–7.
- Thompson, Kristin: *Realism in Cinema: Bicycle Thieves*. In: Uő.: *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1988. pp. 197–217.
- Tinyanov, Jurij: *Az irodalmi tény és Az irodalmi fejlődésről* (ford.: Soproni András). In: Uő.: *Az irodalmi tény*. Budapest: Gondolat, 1981. pp. 5–25. és 26–39.
- Todorov, Tzvetan: *A műfajok eredete* (ford.: P. Müller Péter). In: Kanyó Zoltán–Síklaki István (szerk.): *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1988. pp. 283–295.
- Todorov, Tzvetan: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba* (ford.: Gelléri Gábor). Budapest: Napvilág Kiadó, 2002.
- Truffaut, François: *Önvallomások a filmről* (ford.: ifj. Benda Kálmán). Összeállította: Anne Gillian. Budapest: Osiris, 1996.
- Truffaut–Hitchcock* (ford.: Ádám Péter–Bikácsy Gergely). Budapest: Magyar Filmintézet–Pelikán Kiadó, 1996.
- Varró Attila: *Walker, mon amour*. Filmvilág, 2003/7. pp. 16–19.
- Vincze Teréz: *Felfedezőút a filmvilág szubkontinensén. Bevezetés Bollywood történetébe és formáiba*. Metropolis, 2007/1. pp. 8–23.
- Wallant, Edward Lewis: *A zálogos*. Budapest: Európa könyvkiadó, é.n. (Modern Könyvtár 162.)
- Wenders, Wim: *Írások, beszélgetések*. Budapest: Osiris, 1999.
- Wright, Will: *A hatlövetű és a társadalom*. In: Filmtudományi Szemle, 1980/4: *A western. Antológia* (szerk.: Berkes Ildikó). Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum. pp. 20–51.

9. FILMOGRÁFIA

12 dühös ember (12 Angry Men; Sidney Lumet; 1957)
2001: Űrodüsszeia (2001: A Space Odyssey; Stanley Kubrick; 1968)
22-es csapdája, A (Catch-22; Mike Nichols; 1970)
451 Fahrenheit (Fahrenheit 451; François Truffaut; 1966)
48 óra (48 Hrs.; Walter Hill; 1982)
Airport (Airport; George Seaton; 1969)
Aki megölte Liberty Valance-t (The Man Who Shot Liberty Valance; John Ford; 1962)
Áldozatok (The Delinquents; Robert Altman; 1957)
Alex Csodaországban (Alex in Wonderland; Paul Mazursky; 1970)
Alice étterme (Alice's Restaurant; Arthur Penn; 1969)
Aljas utcák (Mean Streets; Martin Scorsese; 1972)
Állati erő (Brute Force; Jules Dassin; 1947)
Alphaville (Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution; Jean-Luc Godard; 1965)
Amarcord (Amarcord; Federico Fellini; 1973)
American Graffiti (címváltozat: A rock nagy évtizede és Amerikai falirajzok; American Graffiti; George Lucas; 1973)
Amerikai fiú, Az (The All-American Boy; Charles Eastman; 1973)
Amerikai vérbosszú (The Limey; Steven Soderbergh; 1999)
Androméda törzs, Az (Andromeda Strain; Robert Wise; 1971)
Anna találkozói (Les Rendez-vous d'Anna; Chantal Ackerman; 1978)
Annie Hall (Annie Hall; Woody Allen; 1977)
Apokalipszis, most (Apocalypse Now; Francis Ford Coppola; 1979)
Apró titkok (Little Children; Todd Field; 2006)
Aranykezü férfi, Az (Man with Golden Arm; Otto Preminger; 1955)
Aranypolgár (Citizen Kane; Orson Welles; 1941)
Aszfaltdzsungel (The Asphalt Jungle; John Huston; 1951)
Asszony a tóban (Lady in the Lake; Robert Montgomery; 1947)
Asszony az asszony, Az (Une femme est une femme; Jean-Luc Godard; 1961)
Asszony és az ördög, Az (Flesh and the Devil; Clarence Brown; 1926)
Át a 110. utcán (Across 110th Street; Barry Shear; 1972)
Aviátor (The Aviator; Martin Scorsese; 2004)
Balkezes pisztolyhős (The Left-Handed Gun; 1958; Arthur Penn)
Bandita (The Naked Dawn; Edgar G. Ulmer; 1955)
Barátnők, A (Le amiche; Michelangelo Antonioni; 1955)
Barry Lyndon (Barry Lyndon; Stanley Kubrick; 1975)
Belső terek (Interiors; Woody Allen; 1978)
Ben Hur (Ben Hur; Fred Niblo; 1925)
Bérgyilkos, A (The Killer; John Woo; 1989)
Bérmunkás, A (The Hired Hand; Peter Fonda; 1971)
Bíboros, A (The Cardinal; Otto Preminger; 1963)
Biciklitolvajok (Ladri di biciclette; Vittorio De Sica; 1948)
Bilincs és mosoly (Cool Hand Luke; Stuart Rosenberg; 1967)
Billy Jack (Billy Jack; Tom Laughlin; 1971)
Biztos hely (A Safe Place; Henry Jaglom; 1971)
Bob & Carol & Ted & Alice (Bob & Carol & Ted & Alice; Paul Mazursky; 1969)
Bohémvér (címváltozat: A párizsi nő; A Woman of Paris; Charles Chaplin; 1923)
Boldogságtól ordítani, A (Happiness; Todd Solondz; 1998)
Bolond Pierrot (Pierrot le fou; Jean-Luc Godard; 1965)
Bombabiztos (Fail Safe; Sidney Lumet; 1964)

Bonnie és Clyde (Bonnie and Clyde; Arthur Penn; 1967)
 Boxcar Bertha (címváltozat: Az országút leánya; Boxcar Bertha; Martin Scorsese; 1971)
 Brewster McCloud (Brewster McCloud; Robert Altman; 1970)
 Buffalo Bill és az indiánok, avagy Ülő Bika történelemórája (Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lesson; Robert Altman; 1976)
 Bullitt (Bullitt; Peter Yates; 1968)
 Butch Cassidy és a Sundance Kölyök (Butch Cassidy and the Sundance Kid; George Roy Hill; 1969)
 Bűn árfolyama, A – The International (The International; Tom Tykwer; 2009)
 Cabiria éjszakái (Le notti di Cabiria; Federico Fellini; 1957)
 Cable Hogue balladája (címváltozat: A papa, a kurtizán és a magányos hős; The Ballad of Cable Hogue; Sam Peckinpah; 1970)
 Cápa (Jaws; Steven Spielberg; 1975)
 Carrie (Carrie; Brian De Palma; 1975)
 Casablanca (Casablanca; Michael Curtiz; 1942)
 Casino (Casino; Martin Scorsese; 1995)
 Cat Ballou legendája (Cat Ballou; Elliot Silverstein; 1965)
 Célpontok (Targets; Peter Bogdanovich; 1967)
 Chandler (Chandler; Paul Magood; 1972)
 Charity, drágám (Sweet Charity; Bob Fosse; 1969)
 Cheyenne indiánok alkonya, A (Cheyenne Autumn; John Ford; 1964)
 Cirkusz (The Circus; Charles Chaplin; 1929)
 Cisco Pike (Cisco Pike; Bill L. Norton; 1972)
 Clementina, kedvesem (My Darling Clementine; John Ford; 1946)
 Conan, a barbár (Conan the Barbarian; John Milius; 1982)
 Cover Me Babe (Cover Me Babe; Noel Black; 1970)
 Cowboyok (The Cowboys; Mark Rydell; 1972)
 Csábítás trükkje, A (The Knack... and How to Get It; Richard Lester; 1965)
 Csatorna (Kanal; Andrzej Wajda; 1957)
 Csend, A (Tystnaden; Ingmar Bergman; 1963)
 Csillag születik (A Star Is Born; Frank Pierson; 1976)
 Csillagporos emlékek (Stardust Memories; Woody Allen; 1980)
 Csupés, A (The Tingler; William Castle; 1959)
 Darling (Darling; John Schlesinger; 1965)
 David és Lisa (David and Lisa; Frank Perry; 1962)
 Délelőtti kísértetek (Vormittagsspuk; Hans Richter; 1928)
 Délidő (High Noon; Fred Zinnemann; 1952)
 Délutáni puskalövések (Ride the High Country; Sam Peckinpah; 1962)
 Dicsőség ösvényei, A (Paths of Glory; Stanley Kubrick; 1957)
 Dillinger (Dillinger; John Milius; 1973)
 Dillinger halott (Dillinger e morto; Marco Ferreri; 1969)
 Dionüszosz (Dionysus; Brian DePalma; 1970)
 Diploma előtt (The Graduate; Mike Nichols; 1967)
 Doctor Dolittle (Doctor Dolittle; Richard Fleischer; 1967)
 Dr. Caligari (Das cabinet des Dr. Caligari; Robert Wiene; 1920)
 Dr. T. és a nők (Dr T and the Women; Robert Altman; 2000)
 Dundee őrnagy (Major Dundee; Sam Peckinpah; 1965)
 Dühöngő bika (Raging Bull; Martin Scorsese; 1980)
 Dűne (Dune; David Lynch; 1984)
 E.T. – A földönkívüli (E.T.: The Extra-Terrestrial; Steven Spielberg; 1982)
 Ébresztő a halottnak (The Deadly Affair; Sidney Lumet; 1966)
 Édentől keletre (East of Eden; Elia Kazan; 1955)

Édes élet, Az (La dolce vita; Federico Fellini; 1960)
 Ég a mocsár felett, Az (Cielo sulla palude; Augusto Genina; 1949)
 Egy férfi és egy nő (Un homme et une femme; Claude Lelouch; 1966)
 Egy jobb holnap (A Better Tomorrow; John Woo; 1986)
 Egy kínai bukméker meggyilkolása (The Killing of a Chinese Bookie; John Cassavetes; 1976)
 Egy küzdelem leírása (Description d'un combat; Chris Marker; 1960)
 Egy nehéz nap éjszakája (A Hard Day's Night; Richard Lester; 1964)
 Egy nyári éj mosolya (Sommarnattens leende; Ingmar Bergman; 1955)
 Egy szelíd asszony (Une Femme douce; Robert Bresson; 1969)
 Együtt vágtattak (Two Rode Together; John Ford; 1962)
 Éjféli cowboy (Midnight Cowboy; John Schlesinger; 1969)
 Éjjel élnek (They Live by Night; Nicholas Ray; 1948)
 Éjszaka, Az (La notte; Michelangelo Antonioni; 1960)
 Éjszakai lépések (Night Moves; Arthur Penn; 1975)
 Éjszakám Maudnál (Ma nuit chez Maud; Eric Rohmer; 1969)
 Ejtőernyősök (Streamers; Robert Altman; 1983)
 Elbűvölve (címváltozat: Bűvölet; Spellbound; Alfred Hitchcock; 1945)
 Electra Glide (Electra Glide in Blue; James William Guercio; 1973)
 Elefántember, Az (The Elephant Man; David Lynch; 1980)
 Életünk legszebb évei (The Best Years of Our Lives; William Wyler; 1946)
 Elfújta a szél (Gone with the Wind; Victor Fleming; 1939)
 Éli az életét (Vivre sa vie; Jean-Luc Godard; 1962)
 Élni (Ikiru; Kurosawa Akira; 1952)
 Elnök emberei, Az (All the President's Men; Alan J. Pakula; 1976)
 Előre a múltba (Peggy Sue Got Married; Francis Ford Coppola; 1986)
 Elszakadás (Taking-Off; Milos Forman; 1971)
 Elveszett frigyűző fosztogatói, Az (Raiders of the Lost Ark; Steven Spielberg; 1981)
 Erőd, Az (The Keep; Michael Mann; 1983)
 Erőszak utcái, Az (Violent Streets; Michael Mann; 1981)
 Esküvő (The Wedding; Robert Altman; 1978)
 Esőemberek (The Rain People; Francis Ford Coppola; 1969)
 Észak-északnyugat (North By Northwest; Alfred Hitchcock; 1959)
 Fanny és Alexander (Fanny och Alexander; Ingmar Bergman; 1982)
 Farkasok órája (Vargtimmen; Ingmar Bergman; 1968)
 Farmer felesége, A (Zandy's Bride; Jan Troell; 1974)
 Fat City – Bokszerlók (Fat City; John Huston; 1972)
 Fegyverek istene (Hard Boiled; John Woo; 1992)
 Fej (Head; Bob Fosse; 1968)
 Fekete Péter (Černý Petr; Milos Forman; 1963)
 Fennsíkok csavargója (High Plains Drifter; Clint Eastwood; 1961)
 Fényes nyergek (Blazing Saddles; Mel Brooks; 1979)
 Finian's Rainbow (Finian's Rainbow; Francis Ford Coppola; 1968)
 Fiúk a rác mögött (Sciuscia; Vittorio De Sica; 1946)
 Fogd a pénzt, és fuss! (Take the Money and Run; Woody Allen; 1969)
 Foglalkozása: riporter (Professione: reporter; Michelangelo Antonioni; 1975)
 Forró éjszakában (In the Heat of the Night; Norman Jewison; 1967)
 Földrengés (Earthquake; Mark Robson; 1974)
 Francia kapcsolat (The French Connection; William Friedkin; 1971)
 Francia kapcsolat 2. (French Connection II; John Frankenheimer; 1975)
 Frankenstein menyasszonya (Bride of Frankenstein; James Whale; 1935)
 Glenn és Randa (Glenn and Randa; Jim McBride; 1971)
 Golyó a fejbe (Bullet in the Head; John Woo; 1990)

Gonosz érintése, A (Touch of Evil; Orson Welles; 1958)
 Gosford Park (Gosford Park; Robert Altman; 2002)
 Grand Hotel (Grand Hotel; Edmund Goulding; 1932)
 Grissom Gang (The Grissom Gang; Robert Aldrich; 1971)
 Gyilkos arany (Greed; Erich von Stroheim; 1924)
 Gyilkos túra (Deliverance; John Boorman; 1972)
 Gyilkosok (The Killers; Robert Siodmak; 1946)
 Gyilkosság (The Killing; Stanley Kubrick; 1956)
 Hajrá, Fegyencváros! (The Longest Yard; Robert Aldrich; 1971)
 Hajts, monda (Drive, He Said; Jack Nicholson; 1971)
 Halál a hídon (Blow Out; Brian DePalma; 1981)
 Halál csendje, A (Il Grande silenzio; Sergio Corbucci; 1968)
 Halál keresztútján, A (Miller's Crossing; Joel Coen–Ethan Coen; 1990)
 Halál kocsisa, A (Körkarlen; Victor Sjöström; 1921)
 Halál Velencében (Morte a Venezia; Luchino Visconti; 1971)
 Halott ember (Dead Man; Jim Jarmusch; 1995)
 Hamu és gyémánt (Popiol i diament; Andrzej Wajda; 1958)
 Hannah és nővérei (Hannah and Her Sisters; Woody Allen; 1986)
 Haragban a világgal (Rebel Without a Cause; Nicholas Ray; 1955)
 Harmadik típusú találkozások (Close Encounters of the Third Kind; Steven Spielberg; 1977)
 Harold és Maude (Harold and Maude; Hal Ashby; 1971)
 Három nő (3 Women; Robert Altman; 1977)
 Hatosfogat (Stagecoach; John Ford; 1939)
 Ház a Kisértet-hegyen (House on Haunted Hill; William Castle; 1959)
 Hazatérés (Coming Home; Hal Ashby; 1978)
 Hegedűs a háztetőn (Fiddler on the Roof; Norman Jewison; 1971)
 Help! (Help!; Richard Lester; 1965)
 Hely a tetőn (Room at the Top; Jack Clayton; 1959)
 Helyzetek és gyakorlatok (Storytelling; Todd Solondz; 2001)
 Hét nap májusban (Seven Days in May; John Frankenheimer; 1964)
 Hétfő (Sleeper; Woody Allen; 1973)
 Hetedik pecsét, A (Det sjunde inseglet; Ingmar Bergman; 1957)
 Hideg nap a parkban, Az a (That Cold Day in the Park; Robert Altman; 1969)
 Hidegvérrel (In Cold Blood; Richard Brooks; 1967)
 Hosszú álom (The Big Sleep; Howard Hawks; 1946)
 Hosszú búcsú (The Long Good-Bye; Robert Altman; 1973)
 Hosszútávfutó magányossága, A (The Loneliness of the Long Distance Runner, Tony Richardson; 1962)
 Hozzátok el nekem Alfredo Garcia fejét! (címváltozat: Leszámolás Mexikóban; Bring Me the Head of Alfredo Garcia; 1974)
 Hud (Hud; Martin Ritt; 1963)
 Hús (Flesh; Paul Morrissey; 1968)
 Hustle (Hustle; Robert Aldrich; 1975)
 Ilyenek voltunk (The Way We Were; Sidney Pollack; 1973)
 Isten hozta, Mr! (Being There; Hal Ashby; 1979)
 Iszonyat (Repulsion; Roman Polanski; 1965)
 Játékos, A (The Player; Robert Altman; 1992)
 Játékszabály, A (La Règle du jeu; Jean Renoir; 1939)
 Játssz újra, Sam! (Play It Again, Sam; Herbert Ross; 1972)
 Jelenetek egy házasságból (Scener ur ett äktenskap; Ingmar Bergman; 1973)
 Jóbarátok – Bule Collar (Blue Collar; Paul Schrader; 1978)
 Joe (Joe; John G. Avildsen; 1970)

Jules és Jim (Jules et Jim; François Truffaut; 1962)
 Júlia és a szellemek (Federico Fellini; Giulietta degli spiriti; 1965)
 Júlia kisasszony (Alf Sjöberg; 1950)
 Junior Bonner (Junior Bonner; Sam Peckinpah; 1972)
 Jurassic Park (Jurassic Park; Steven Spielberg; 1993)
 Kabaré (Cabaret; Bob Fosse; 1972)
 Kábulat (Psych-Out; Richard Rush; 1967)
 Kaland, A (L' avventura; Michelangelo Antonioni; 1960)
 Kaliforniai pókerparti (California Split; Robert Altman; 1974)
 Kánikulai délután (Dog Day Afternoon; Sidney Lumet; 1975)
 Kedvesem, Isten veled! (Farewell, My Lovely; Dick Richards; 1975)
 Kék acél (Blue Steel; Kathryn Bigelow; 1990)
 Kék bársony (Blue Velvet; David Lynch; 1986)
 Képek (Images; Robert Altman; 1971)
 Keselyű három napja, A (Three Days of Condor; Sidney Pollack; 1975)
 Kétsávos országút (Two Lane Blacktop; Monte Hellman; 1971)
 Ketten az úton (Two for the Road; Stanley Donen; 1967)
 Ki kopog az ajtómon? (Who's That Knocking at My Door?; Martin Scorsese; 1968)
 Kid Blue (Kid Blue; James Frawley; 1973)
 Kifulladásig (À bout de souffle; Jean-Luc Godard; 1960)
 Kínai negyed (Chinatown; Roman Polanski; 1974)
 King Kong (King Kong; John Guillermin; 1976)
 Kis Cézár (Little Caesar; Mervyn LeRoy; 1931)
 Kis Fauss és Nagy Halsy (Little Fauss és Big Halsy; Sidney J. Furie; 1970)
 Kis Nagy Ember (Little Big Man; Arthur Penn; 1970)
 Kis Valentino, A (Jeges András; 1979)
 Klute (Klute; Alan J. Pakula; 1971)
 Koldusbottal Beverly Hillsben (Down and Out in Beverly Hills; Paul Mazursky; 1986)
 Komédia királya, A (The King of the Comedy; Martin Scorsese; 1983)
 Konvoj (Convoy; Sam Peckinpah; 1978)
 Koszos kis Billy (Dirty Little Billy; Stan Dragotti; 1972)
 Következő megálló: Greenwich Village, A (Next Stop Greenwich Village; Paul Mazursky; 1976)
 Közellenség, A (The Public Enemy; William A. Wellman; 1931)
 Kristálytollú madár, A (L'Uccello dalle piume di cristallo; Dario Argento; 1970)
 Krisztus utolsó megkísértése (The Last Temptation of Christ; Martin Scorsese; 1988)
 Kutyaszorítóban (Reservoir Dogs; Quentin Tarantino; 1992)
 Külön banda (Bande à part; Jean-Luc Godard; 1964)
 Kvintett (Quintet; Robert Altman; 1979)
 Lange úr vétke (Le crime de Monsieur Lange; Jean Renoir; 1936)
 Látogatók, A (The Visitors; Elia Kazan; 1972)
 Látszatélet (Imitation of Life; Douglas Sirk; 1959)
 Laura (címváltozat: Valakit megöltek; Otto Preminger; 1944)
 Légió (Popioly; Andrzej Wajda; 1965)
 Lenny (Lenny; Bob Fosse; 1974)
 Leszállópálya (La Jetée; Chris Marker; 1962)
 Lidérces órák (After Hours; Martin Scorsese; 1984)
 Lidércfény (Le Feu follet; Louis Malle; 1963)
 Lola Montés (Lola Montés; Max Ophüls; 1955)
 Lopott csók (Baisers volés; François Truffaut; 1968)
 Lovakat lelövök, ugye?, A (They Shoot Horses, Don't They?; Sidney Pollack; 1969)
 Lovasok a forgószelemben (Ride in the Whirlwind; Monte Hellman; 1966)

Love Story (Love Story; Arthur Hiller; 1970)
 Lőj a zongoristára! (Tirez sur le pianiste; François Truffaut; 1960)
 M.A.S.H. (M.A.S.H.; Robert Altman; 1975)
 Mackintosh embere (The Mackintosh Man; John Huston; 1973)
 Macska a forró bádogtetőn (Cat on a Hot Tin Roof; Richard Brooks; 1958)
 Madarak (The Birds; Alfred Hitchcock; 1963)
 Madárijesztő (Scarecrow; Jerry Schatzberg; 1973)
 Made in USA (Made in USA; Jean-Luc Godard; 1966)
 Magánbeszélgetés (The Conversation; Francis Ford Coppola; 1974)
 Magánbűnök, közérkölcsök (Vizi privati, pubbliche virtù; Jancsó Miklós; 1976)
 Magnólia (Magnolia; Paul Thomas Anderson; 1999)
 Majmok bolygója, A (The Planet of the Apes; Franklin J. Schaffner; 1968)
 Máltai sólyom, A (The Maltese Falcon; John Huston; 1941)
 Mama és a kurva, A (La Maman et la putain; Jean Eustache; 1973)
 Mandzsúriai jelölt, A (The Manchurian Candidate; John Frankenheimer; 1962)
 Manhattan (Manhattan; Woody Allen; 1979)
 Marathon életre-halálra (Marathon Man; John Schlesinger; 1976)
 Marvin Gardens királya, A (The King of Marvin Gardens; Bob Rafelson; 1972)
 Másolatok (Seconds; John Frankenheimer; 1966)
 McCabe és Mrs. Miller (McCabe és Mrs. Miller; Robert Altman; 1971)
 Mechanikus narancs (A Clockwork Orange; Stanley Kubrick; 1971)
 Medium Cool (Medium Cool; Haskell Wexler; 1969)
 Megalkuvó, A (Il Conformista; Bernardo Bertolucci; 1970)
 Megáll az idő (Gothár Péter; 1982)
 Megbilincseltek (The Defiant Ones; Stanley Kramer; 1958)
 Megkövült erdő, A (The Petrified Forest; Archie L. Mayo; 1936)
 Megszállottság – Obsession (Obsession; Brian DePalma; 1976)
 Megszállottság – White Heat (White Heat; Raoul Walsh; 1948)
 Mélység titka, A (The Abyss; James Cameron; 1989)
 Mennyei napok (Days of Heaven; Terrence Malick; 1978)
 Mezei kirándulás (Une partie de campagne; Jean Renoir; 1936)
 Mi van, doki? (What's Up, Doc?; Peter Bogdanovich; 1972)
 Mickey, az ász (Mickey One; Arthur Penn; 1965)
 Míg tart a bor és friss a rózsza (Days of Wine and Roses; Blake Edwards; 1962)
 Minden, amit az ég megenged (All That Heaven Allows; Douglas Sirk; 1956)
 Mindhalálíg zene (All That Jazz; Bob Fosse; 1979)
 Mission: Impossible [tévéorozat] (Mission: Impossible; 1966–1973)
 Missouri fejevadász (Missouri Breaks; Arthur Penn; 1976)
 Mit keres egy ilyen rendes lány egy ilyen helyen? (What's a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This?; Martin Scorsese; 1963)
 Moby Dick (Moby Dick; John Huston; 1956)
 Mouchette (Mouchette; Robert Bresson; 1967)
 Mulholland Drive – A sötétség útja (Mulholland Dr.; David Lynch; 2001)
 Muriel (Muriel; Alain Resnais; 1963)
 My Fair Lady (My Fair Lady; George Cukor; 1964)
 Myra Breckinridge (Myra Breckinridge; Michael Sarne; 1970)
 Nagy balhé, A (The Sting; George Roy Hill; 1973)
 Nagy borotválkozás, A (The Big Shave; Martin Scorsese; 1967)
 Nagy Lebowski, A (The Big Lebowski; Joel Coen – Ethan Coen; 1998)
 Nagy vonatrablás, A (The Great Train Robbery; Edwin S. Porter; 1903)
 Nagy zabálás, A (La Grande bouffe; Marco Ferreri; 1973)
 Nagyítás (Blow Up; Michelangelo Antonioni; 1966)

Nagymenők (GoodFellas; Martin Scorsese; 1990)
 Nagyszerda (Big Wednesday; John Milius; 1978)
 Nagyváros mostohái, A (Lonesome; Fejős Pál; 1928)
 Nana (Nana; Jean Renoir; 1926)
 Nap vége, A (Smultronstället; Ingmar Bergman; 1957)
 Napfogyatkozás (L' eclisse; Michelangelo Antonioni; 1962)
 Nashville (Nashville; Robert Altman; 1975)
 Ne nézz vissza! (Don't Look Now; Nicholas Roeg; 1973)
 Négy száz csapás (Les Quatre cents coups; François Truffaut; 1959)
 Nem félünk a farkastól (Who's Afraid of Virginia Woolf; Mike Nichols; 1966)
 Néma rohanás (Silent Running; Douglas Trumbull; 1972)
 Nemcsak rólad van szó, Murray! (It's Not Just You, Murray!; Martin Scorsese; 1964)
 Németország, nulla év (Germania anno zero; Roberto Rossellini; 1948)
 New York árnyai (Shadows; John Cassavetes; 1959)
 New York, New York (New York, New York; Martin Scorsese; 1977)
 Nővérek (Sisters; Brian De Palma; 1973)
 Nyolc és fél (Otto e mezzo; Federico Fellini; 1962)
 O. C. és Stiggs (O.C. and Stiggs; Robert Altman; 1985)
 Ómegaember, Az (The Omega Man; Boris Sagal; 1971)
 Ómen (The Omen; Richard Donner; 1977)
 Óriás (Giant; George Stevens; 1956)
 Óz, a csodák csodája (The Wizard of Oz; Victor Fleming; 1939)
 Ördögi kör (Beat the Devil; John Huston; 1953)
 Ördögűző, Az (The Exorcist; William Friedkin; 1973)
 Örület határán, Az (The Thin Red Line; Terrence Malick; 1998)
 Öt könnyű darab (Five Easy Pieces; Bob Rafelson; 1970)
 Ötös számú vágóhid, Az (Slaughterhouse-Five; George Roy Hill; 1972)
 Paisà (Paisà; Roberto Rossellini; 1946)
 Papírhold (Paper Moon; Peter Bogdanovich; 1972)
 Paradine-ügy, A (The Paradine Case; Alfred Hitchcock; 1947)
 Parallax-terv, A (The Parallax View; Alan J. Pakula; 1974)
 Párbaj (Duel; Steven Spielberg; 1971)
 Párbaj a napon (Duel in the Sun; King Vidor; 1946)
 Park Row (címváltozat: Az újságírás aranykora; Park Row; Samuel Fuller; 1952)
 Pat Garrett és Billy, a Kölyök (Pat Garrett and Billy the Kid; Sam Peckinpah; 1973)
 Patyomkin páncélos, A (Bronenoszec Potyomkin; 1925; Szergej Eisenstein)
 Pee-Wee nagy kalandja (Pee-Wee's Big Adventure; Tim Burton; 1985)
 Pénteki barátnő, A (címváltozat: A nagy sztori; His Girl Friday; Howard Hawks; 1940)
 Pénz színe, A (The Color of Money; Martin Scorsese; 1986)
 Persona (Persona; Ingmar Bergman; 1966)
 Petulia (Petulia; Richard Lester; 1968)
 Piknik (Picnic; Joshua Logan; 1956)
 Piszkos tizenkettő, A (The Dirty Dozen; Robert Aldrich; 1967)
 Point Blank – A játéknak vége (Point Blank; John Boorman; 1967)
 Pókháló (Cobweb; Vincente Minnelli; 1955)
 Pokol a Csendes-óceánon (Hell in the Pacific; John Boorman; 1968)
 Pokoli torony (The Towering Inferno; Irwin Allen– John Guillermin; 1974)
 Ponyvaregény (Pulp Fiction; Quentin Tarantino; 1994)
 Popeye (Popeye; Robert Altman; 1980)
 Poseidon-katasztrófa, A (The Poseidon Adventure; Ronald Neame; 1972)
 Prêt-à-Porter – Divatdiktátorok (Prêt-à-Porter; Robert Altman; 1994)
 Psycho (Psycho; Alfred Hitchcock; 1960)

Rádió aranykora, A (Radio Days; Woody Allen; 1987)
 Radírfej (Eraserhead; David Lynch; 1977)
 Ragyogás (Shining; Stanley Kubrick; 1980)
 Ragyogás a fűben (Splendor in the Grass; Elia kasan; 1962)
 Rebecca (címváltozat: A Manderley-ház asszonya; Rebecca; Alfred Hitchcock; 1940)
 Rivaldafény (Limelight; Charles Chaplin; 1952)
 Riverrun (Riverrun; John Korty; 1970)
 Rocky (Rocky; John G. Avildsen; 1976)
 Rocky Horror Picture Show (The Rocky Horror Picture Show; Jim Sharman; 1975)
 Róma nyílt város (Roma, città aperta; Roberto Rossellini; 1945)
 Római Birodalom bukása, A (The Fall of the Roman Empire; Anthony Mann; 1964)
 Rosemary gyermeke (Rosemary's Baby; Roamn Polanski; 1968)
 Roy Bean bíró élete és kora (The Life and Times of Judge Roy Bean; John Huston; 1972)
 Rövidre vágva (Short Cut; Robert Altman; 1993)
 Sajt zabáló álma, A (Dream of a Rarebit Fiend; Edwin S. Porter; 1906)
 Saló, avagy Sodoma 120 napja (Salò o le 120 giornate di Sodoma; Pier Paolo Pasolini; 1975)
 Sampon (Shampoo; Hal Ashby; 1975)
 Sebhelyesarcú, A (The Scarface; Howard Hawks; 1933)
 Serpico (Serpico; Sidney Lumet; 1973)
 Shane (címváltozat: Idegen a vadnyugaton; Shane; George Stevens; 1953)
 Sholay – Lángnyelvek (Sholay; Ramesh Sippy; 1975)
 Sívár vidék (Badlands; Terrence Malick; 1973)
 Skalpvadászok (The Scalphunters; Sidney Pollack; 1968)
 Smokey és a bandita (Smokey and the Bandit; Hal Needham; 1977)
 Sorompók lezárulnak, A (Umberto D; Vittorio De Sica; 1952)
 Sötét átjáró (Dark Passage; Delmer Daves; 1947)
 Sötétség és köd (Nuit et brouillard; Alain Resnais; 1955)
 Star Wars (Star Wars; George Lucas; 1977)
 Strange Days – A halál napja (Strange Days; Kathryn Bigelow; 1995)
 Stromboli (Stromboli; Roberto Rossellini; 1948)
 Sugarlandi hajtóvadászat (Sugarland Express; Steven Spielberg; 1974)
 Suttogások, sikolyok (Viskningar och rop; Ingmar Bergman; 1972)
 Svindler, A (Hustler; Robert Rossen; 1961)
 Sweet Movie (Sweet Movie; Dusan Makavejev; 1974)
 Szabadság fantomja, A (Le Fantôme de la liberté; Luis Buñuel; 1974)
 Száguldás a semmibe (Richard C. Sarafian; Vanishing Point; 1971)
 Száll a kakukk fészkére (One Flew Over the Cuckoo's Nest; Milos Forman; 1975)
 Szalmakutyák (Straw Dogs; Sam Peckinpah; 1971)
 Szárnyas fejvadász (Blade Runner; Ridley Scott; 1982)
 Szédülés (Vertigo; Alfred Hitchcock; 1958)
 Szélbe írva (Written on the Wind; Douglas Sirk; 1957)
 Szelíd motorosok (Easy Rider; Dennis Hopper–Peter Fonda; 1969)
 Szemét (Trash; Paul Morrissey; 1970)
 Szentivánéji szexkomédia (A Midsummer Night's Sex Comedy; Woody Allen; 1982)
 Szenvedély (En passion; Ingmar Bergman; 1969)
 Szerelm és halál (Love and Death; Woody Allen; 1975)
 Szerelmbolondja (Fool for Love; Robert Altman; 1985)
 Szerelmek városa (Les enfants du paradis; Marcel Carné; 1945)
 Szerelmem, Hiroshima (Hiroshima mon amour; Alain Resnais; 1959)
 Szerelmes Blume (Blume in Love; Paul Mazursky; 1973)
 Szeretők, A (Les amants; Louis Malle; 1958)
 Szétválva (Coming Apart; Milton Moses Ginsberg; 1969)

Szia, anyu! (Hi, Mom!; Brian DePalma; 1970)
 Szigorúan ellenőrzött vonatok (Ostre sledované vlaky; Jirí Menzel; 1966)
 Szombat esti láz (Saturday Night Fever; John Badham; 1977)
 Szökésben (The Getaway; Sam Peckinpah; 1972)
 Szupergyilkosok (The Killer Elite; Sam Peckinpah; 1975)
 Tájékp csata után (Krajobraz po bitwie; Andrzej Wajda; 1970)
 Támadás, A (címváltozat: Az igazság ereje; The Offence; Sidney Lumet; 1972)
 Táncparádé (Mervyn Le Roy; Gold Diggers of 1933; 1933)
 Tavaly Marienbadban (L'Année dernière à Marienbad; Alain Resnais; 1961)
 Taxisofőr (Taxi Driver; Martin Scorsese; 1976)
 Te már nagy kisfiú vagy (You're a Big Boy Now; Francis Ford Coppola; 1966)
 Téboly (Fury; Fritz Lang; 1936)
 Test és lélek (Body and Soul; Robert Rossen; 1947)
 Testi kapcsolatok (Carnal Knowledge; Mike Nichols; 1971)
 The Steagle (The Steagle; Paul Sylbert; 1971)
 Thomas Crown-ügy, A (The Thomas Crown Affair; Norman Jewison; 1969)
 THX-1138 (THX-1138; George Lucas; 1971)
 Titkos méltóság (Secret Honor; Robert Altman; 1984)
 Tízparancsolat (The Ten Commandments; Cecil B. De Mille; 1956)
 Tokiói történet (Tokyo monogatari; Ozu Jaszudzsi; 1953)
 Tolvajok, mint mi (Thieves Like Us; Robert Altman; 1973)
 Tom Jones (Tom Jones; Tony Richardson; 1964)
 Toni (Toni; Jean Renoir; 1934)
 Toy Story – Játékháború (Toy Story; John Lasseter; 1995)
 Tökéletes trükk, A (The Prestige; Christopher Nolan; 2006)
 Trip (The Trip; Roger Corman; 1967)
 Tükör (Zerkalo; Andrej Tarkovszkij; 1974)
 Tükör által homályosan (Sasom i en spegel; Ingmar Bergman; 1961)
 Türelmetlenség (Intolerance; David Wark Griffith; 1916)
 Tűz utcái, A (Streets of Fire; Walter Hill; 1984)
 Tűz van, babám! (Horí ma Panenko; Milos Forman; 1967)
 Úrvacsora (Nattvardsgästerna; Ingmar Bergman; 1963)
 Utolsó adás, Az (A Prairie Home Companion; Robert Altman; 2006)
 Utolsó mozielőadás, Az (The Last Picture Show; Peter Bogdanovich; 1970)
 Utolsó mozifilm, Az (The Last Movie, Dennis Hopper; 1971)
 Utolsó szolgálat, Az (The Last Detail; Hal Ashby; 1973)
 Utolsó tangó Párizsban, Az (Ultimo tango a Parigi; Bernardo Bertolucci; 1972)
 Üdvözlések (Greetings; Brian DePalma; 1968)
 Üldözők, Az (The Chase; Arthur Penn; 1966)
 Ütközések (Crash; Paul Haggis; 2004)
 Üzlet a korzón (Obchod na korze; Jan Kadar és Elmar Klos; 1965)
 Vad banda (Wild Bunch; Sam Peckinpah; 1969)
 Vad, A (The Wild One; Laslo Benedek; 1953)
 Vadászat (The Shooting; Monte Hellman; 1966)
 Vámpír megerőszakolása, A (Le Voil du vampire; Jean Rollin; 1967)
 Vampiros lesbos (Vampiros lesbos; Jesús Franco; 1971)
 Van, aki forrón szereti (Some Like it Hot; Billy Wilder; 1959)
 Várakozó nők (Kvinnors vantan; Ingmar Bergman; 1952)
 Varieté (Varieté; Ewald André Dupont; 1925)
 Vaskereszt (Cross of Iron; Sam Peckinpah; 1977)
 Véresen egyszerű (Blood Simple; Joel Coen–Ethan Coen; 1984)
 Veszett a világ (Wild at Heart; David Lynch; 1990)

Vétlen Baltazár (Au Hasard Balthazar; Robert Bresson; 1965)
Vihar előtt (La Terra trema: Episodio del mare; Luchino Visconti; 1948)
Vihar kapujában, A (Rashomon; Kurosawa Akira; 1950)
Vihar kapujában, A [tévéfilm] (Rashomon; Sidney Lumet; 1960)
Vissza a jövőbe I–III. (Back to the Future; Robert Zemeckis; 1985–1990)
Visszaszámlálás (Countdown; Robert Altman; 1968)
Vízből kimentett Boudu, A (Boudu Sauvé des eaux; Jean Renoir; 1932)
Volt egyszer egy gazember (There Was a Crooked Man...; Joseph L. Mankiewicz; 1970)
Vonat, A (The Train; John Frankenheimer; 1964)
Vörös folyó (Red River; Howard Hawks; 1948)
Vörös sivatag (Il deserto rosso; Michelangelo Antonioni; 1964)
W.R. – Az organizmus misztériuma (W.R. – Misterije organizma; Dusan Makavejev; 1971)
Week-end (Week-end; Jean-Luc Godard; 1967)
Zabriskie Point (Zabriskie Point; Michelangelo Antonioni; 1970)
Zálogos, A (The Pawnbroker; Sidney Lumet; 1964)